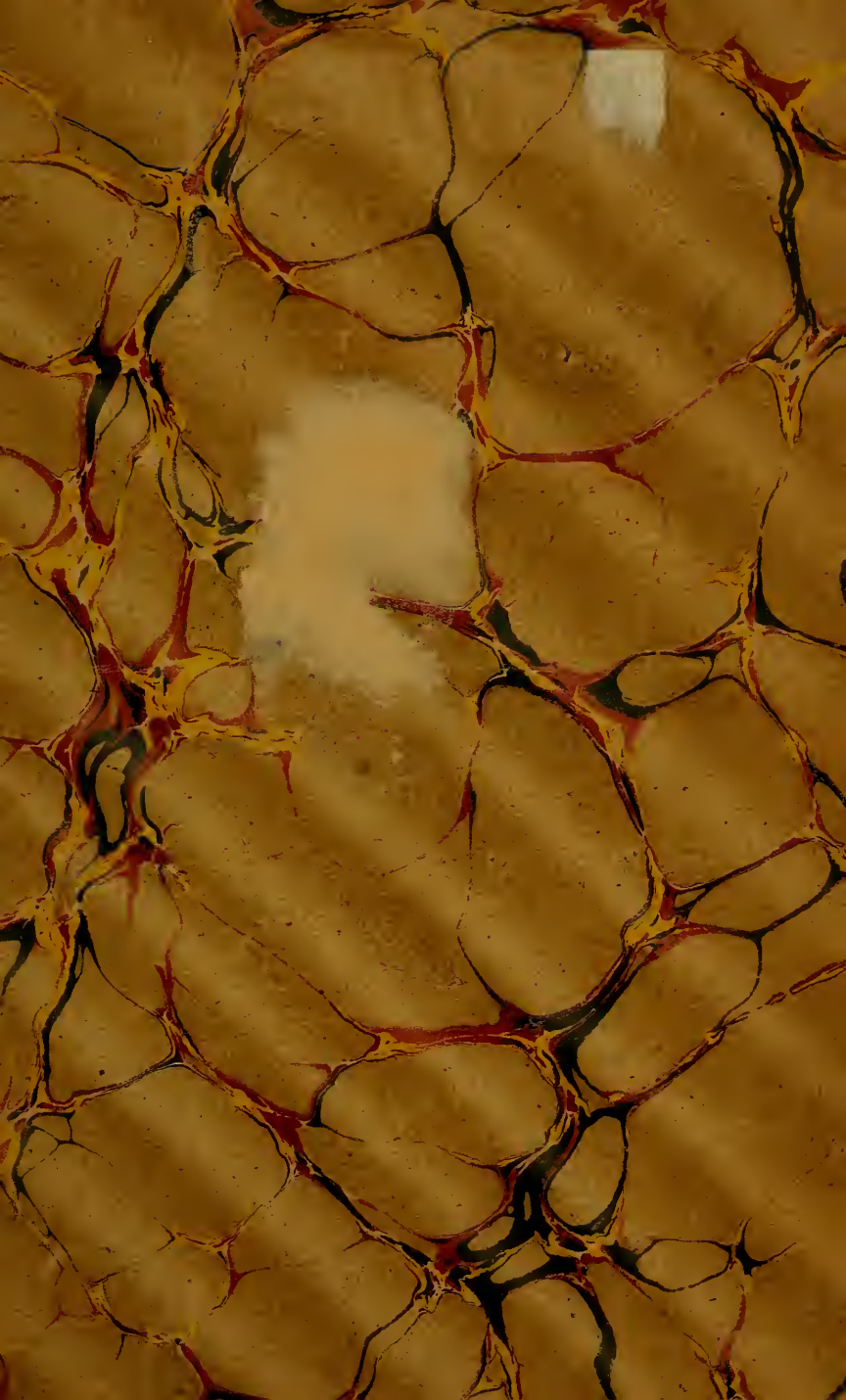
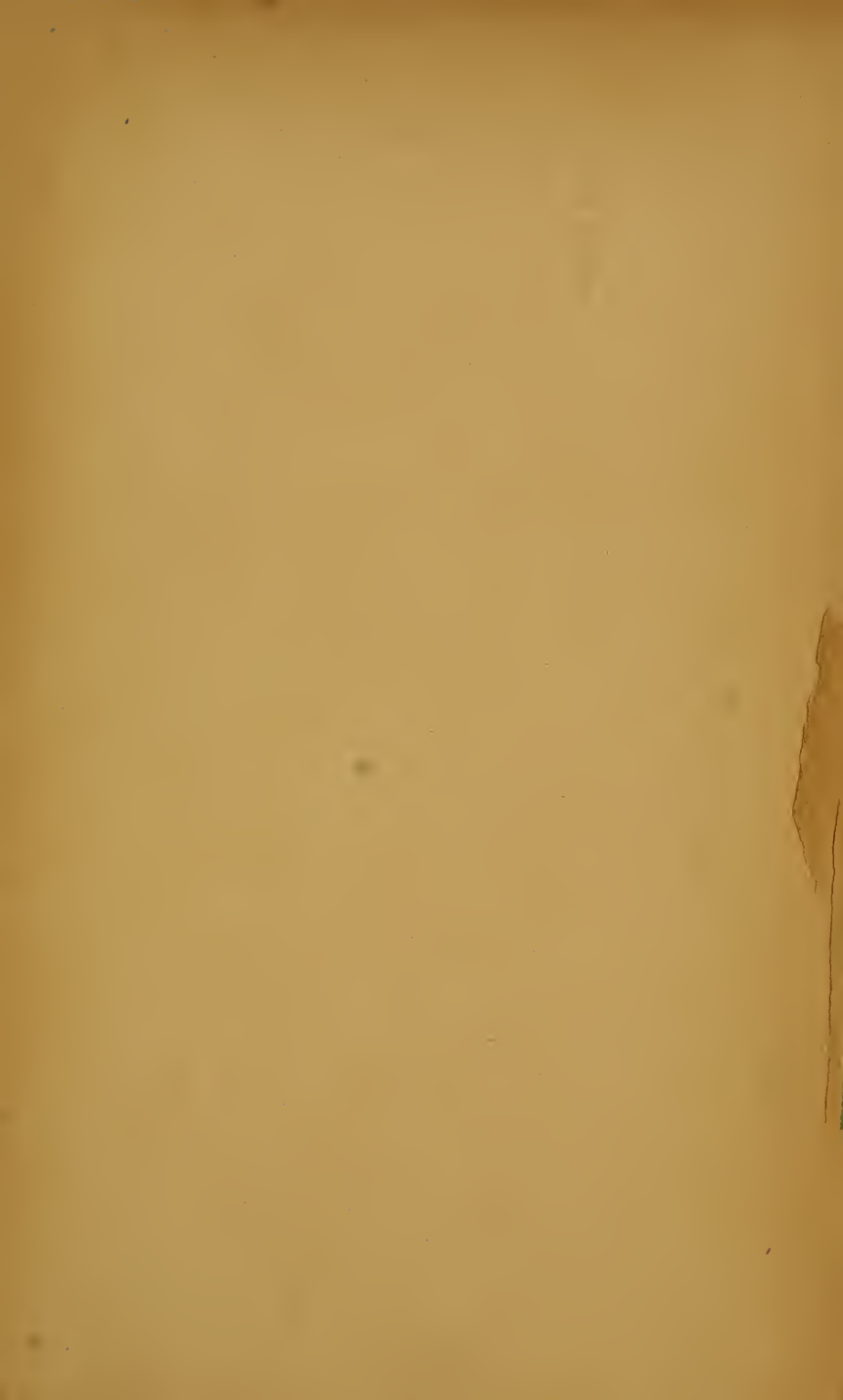


* H0H9.474







Blanche SELVA

Les Genres Musicaux



Quelques mots

sur

la Sonate

(ÉVOLUTION DU GENRE)



LIBRAIRIE PAUL DELAPLANE

48, Rue Monsieur-le-Prince, 48, PARIS

Prix : 2 francs.

Quelques mots
sur
la Sonate

LES GENRES MUSICAUX

(ÉVOLUTION DES GENRES)

Sont en vente :

- La Musique d'Église**, par le D^r KARL WEINMANN, directeur de l'École de musique d'Église de Ratisbonne, ouvrage traduit de l'allemand, par PAUL LANDORMY. 1 vol. in-18 [17 cm. × 11 cm.], broché..... 1 60
- Quelques mots sur la Sonate**, par M^{lle} BLANCHE SELVA. 1 vol. in-18 [17 cm. × 11 cm.], broché..... 2 fr.

Sont en préparation :

- La Symphonie**, par G. THÉVENET. 1 volume.
- L'Opéra**, par PAUL LANDORMY. 1 volume.
- L'Oratorio**, par ROBERT COGNÉ. 1 volume.
- Le Chant grégorien**, par l'abbé NORBERT ROUSSEAU. 1 volume.
- L'Opéra-Comique**, par JULIEN TIERSOT. 1 volume.
- La Chanson populaire et le lied artistique**, 1 volume.
- Le Ballet**, par LÉON LEVRAULT. 1 volume.
-

- Histoire de la musique**, par PAUL LANDORMY, ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de philosophie, professeur de l'Université. 1 vol. in-16 [18 cm. × 12 cm.] (4^e édition), relié toile, titres dorés..... 4 fr.
- La Diction française par les textes**, par GEORGES LE ROY, de la Comédie-Française, professeur libre de diction dans plusieurs lycées et collèges de Paris. 1 vol. in-16 [18 cm. × 12 cm.] (2^e édition), relié toile, titres dorés. 3 fr.
- Grammaire de la Diction française**, par GEORGES LE ROY. 1 vol. in-16 [18 cm. × 12 cm.], relié toile, titres dorés..... 2 50
-

EN VENTE A LA MAISON D'ÉDITIONS MUSICALES

ROUART, LEROLLE et C^{ie}, 29, Rue d'Astorg, Paris

- La Sonate**. Etude de son évolution technique, historique et expressive, en vue de l'interprétation et de l'audition, par M^{lle} BLANCHE SELVA. 1 volume, broché..... 3 fr.
-

LES GENRES MUSICAUX

Quelques mots

sur

la Sonate

(ÉVOLUTION DU GENRE)

PAR

BLANCHE SELVA



PARIS

LIBRAIRIE PAUL DELAPLANE

48, RUE MONSIEUR-LE-PRINCE, 48

—
1914

à l'observateur superficiel est brisée par les contrastes des originalités individuelles. La vie d'un grand homme est un cadre qui fausse l'histoire de son génie et de son œuvre, car il recouvre les attaches profondes qui lient au passé, au présent et à l'avenir le mystère de sa destinée.

Aux genres musicaux n'appartient pas plus qu'aux individualités ou aux écoles une vie indépendante de toute condition extérieure. Nous ne nous faisons donc pas d'illusion, non plus que nos collaborateurs, en entreprenant cette série d'études : nous isolons ce qui n'est pas séparable ; nous mutilons et nous simplifions. Les genres n'existent que dans notre esprit ; ils ne sont que des procédés d'exposition commodes, fondés sur la mise en lumière d'une analogie importante, exagérée par notre besoin d'unité. A y regarder d'un peu près, les genres se confondent souvent, ou ils empiètent l'un sur l'autre ; parfois ils ont des origines communes et ne se différencient nettement que dans une courte phase de leur développement.

Mais nous aurons autant que possible atténué l'inconvénient de notre méthode, — et de toute méthode, — si nous tenons compte à chaque instant du parti pris qu'elle implique, et si nous laissons entrevoir à nos lecteurs tout ce que nous négligeons de l'infinie complexité du réel et les mille rapports secrets qui unissent chaque sujet traité à tous les sujets voisins.

PAUL LANDORMY.

NOTE DE L'ÉDITEUR. — L'ouvrage de M^{lle} Blanche Selva : *Quelques mots sur la Sonate*, est destiné au grand public. Il est extrait d'un livre très documenté, très érudit, *La Sonate : Étude de son évolution technique, historique et expressive, en vue de l'interprétation et de l'audition*, paru chez MM. Rouart, Lerolle et C^{ie}, 29, rue d'Astorg, Paris.

QUELQUES MOTS
SUR
LA SONATE

CHAPITRE PREMIER

LA SONATE

Définitions. — Origines : *Chanson, Madrigal, Suite*. — Aperçu rapide de la construction du *type Suite*. — Transformation du *type Suite* en *type Sonate* de chacun des quatre mouvements principaux, ainsi que de la pièce préliminaire. — L'écriture dans la *Suite* et la *Sonate*.

LA SONATE, selon l'acception moderne tout au moins, est constituée par une série de pièces écrites pour un instrument à clavier, soit que cet instrument joue seul, soit qu'il accompagne un autre instrument récitant.

Ces pièces, au nombre de *trois* ou *quatre*, sont reliées entre elles par l'ordre des mouvements et la parenté tonale.

La *forme Sonate*, issue de la *forme Suite*, et gardant d'elle les caractères précités, en diffère essentiellement par une construction qui lui est spéciale : c'est la construction *ternaire* des pièces qui la composent, alors que les morceaux faisant

partie de la forme *Suite* étaient de coupe *binnaire*.

Cette construction ternaire, propre aux pièces de la Sonate, consiste en une division du morceau en trois parties, dont la première et la dernière, symétriques, contiennent, l'une l'*exposition*, l'autre la *réexposition* du ou des thèmes. La seconde partie, qui contraste avec les deux parties extrêmes, tant par sa forme que par son état tonal, prend, de par l'époque, le style ou le mouvement de la pièce, les aspects les plus divers.

ORIGINES DE LA SONATE

Chanson, Madrigal, Suite, Sonate prébeethovénienne.

C'est dans la *Chanson* populaire médiévale, ainsi que dans sa presque inséparable compagne : la *Danse*, qu'il faut aller chercher l'origine de toute musique symphonique.

A la primitive *Chanson monodique* succédèrent, plus tard, au xv^e siècle, les véritables *Chansons polyphoniques*, comme à la monodie grégorienne succéda la polyphonie palestrinienne.

La *Chanson polyphonique* procédait soit par couplets, soit en présentant une forme composée d'un refrain intercalé entre chaque couplet, comme dans la chanson monodique primitive.

A l'époque où fleurit le plus abondamment le *Motet* (1), la musique profane revêt une forme assez

(1) Nous ne définirons point ici les formes dont nous parlons incidemment, et qui ne touchent que tout à fait extérieurement à celle de la Sonate. L'étude du *Motet* et du *Madrigal* est faite par Vincent d'Indy dans son *Cours de composition musicale*, t. I.

imprécise désignée sous le nom de *Madrigal*.

Comme dans le Motet, chacune des voix du Madrigal concourt, pour sa part, à l'exécution.

Vers la fin du xvi^e siècle, parmi les voix apparaissent les instruments accompagnants, servant d'abord à doubler les parties vocales. Plus tard, au fur et à mesure de l'usage plus répandu du *solo*, ces instruments, au lieu d'exécuter les parties mélodiques vocales en les doublant, ou même en se substituant aux voix manquantes, se confinent dans la réalisation de la *basse continue* en accompagnant les voix.

Cependant, du fait de l'exécution des *Madrigaux accompagnés* (où le chanteur n'arrivait devant l'auditoire qu'au moment de commencer son *solo*, s'en retournant ensuite dans la coulisse), les instruments *seuls* (employés pendant le chant comme accompagnateurs) prirent l'habitude de faire entendre la *Ritournelle* qui, depuis, alterna avec l'*Air*, dans la plupart des compositions vocales.

Cette ritournelle ne tarda pas à devenir une sorte de *refrain* instrumental. Ainsi revient, malgré tout, cette vivace forme de *Ronde*, qui va s'élargissant jusqu'au moment où elle prendra son complet essor dans le mouvement final, le *Rondeau* de la Sonate.

Pour en revenir à la manière dont la musique instrumentale prit naissance, on voit que, peu à peu, les instruments, après s'être d'abord timidement fafilés à travers les voix, puis substitués à elles par la transcription instrumentale de Madrigaux vocaux, en sont arrivés à prendre une place assez considérable pour que l'on songe à écrire

pour eux des Madrigaux originaux. C'est de ces Madrigaux pour instruments que sont issues nombre de formés symphoniques : *Concert*, *Concerto*, *Suite instrumentale*, *Sonate*, *Symphonie*.

Parmi les airs à danser, en usage à la cour, il faut retenir ici plus particulièrement la *Pavane* et la *Gaillarde* qui se jouaient consécutivement et, de ce fait, constituent l'embryon de la forme *Suite*.

On doit aussi y remarquer la *Canzona*, forme très ancienne, consistant en deux pièces successives, dont la première est l'exposition d'un thème de chanson, en rythme *binaire*, et la seconde une réexposition du même thème, dans le même ton, mais varié et en rythme *ternaire*. Par le fait de la juxtaposition de deux pièces de même ton, la *Canzona* participe aux origines de la forme *Suite*, mais elle se trouve aussi mêlée à celles de la forme *Variation*, en ce sens que c'est la répétition variée et modifiée rythmiquement qui constitue la seconde de ses pièces.

Cependant, de même que la *Chanson dansée* faisait place à des *Danses sans paroles*, la danse, à son tour, abandonne la musique et laisse celle-ci devenir *Musique de danse, sans danse*, écrite pour un nombre d'instruments de plus en plus restreint : un, deux ou trois instruments au plus.

La forme musicale s'en précise et se fixe au *type binaire modulant*, qui devient la caractéristique de la forme du morceau *Suite*. Cette coupe binaire est ainsi constituée :

1° Une première partie partant du ton initial en modulant jusqu'à un ton voisin de celui-ci (ton de

la dominante ou ton relatif), où il y a un repos provisoire;

2° Une seconde partie revenant de ce ton voisin au ton principal dans lequel le dessin initial n'est pas réexposé.

Le groupement des pièces constituant la Suite s'organise aussi et prend indistinctement les noms de *Suite*, *Sonate*, *Ordre*, *Exercice* ou *Partita*.

C'est en Italie que le nom de *Sonata* fut le plus employé; il y désigna une pièce pour *instrument à archet*, contrairement à l'usage postérieur d'employer ce nom pour une pièce destinée à un *instrument à clavier*.

Vers la fin de cette époque, dont nous n'entreprendrons point l'étude, et pendant laquelle coexistèrent Fugue, Suite et Sonate, le nom de Sonate fut affecté, en général, à des Suites restreintes à trois ou quatre pièces, dont chacune porte, non le titre d'une danse, mais l'indication du mouvement ou du sentiment expressif (*Allegro*, *Adagio*, etc.). Ces caractéristiques subsistèrent postérieurement, lors de la radicale transformation de construction aboutissant à la *coupe ternaire*.

Le groupement spécial des morceaux de danse formant une Suite consiste donc :

1° En un *lien tonal* (toutes les pièces d'une Suite sont écrites sur la même tonique, majeure ou mineure);

2° En un *ordre logique* entre les divers morceaux (les mouvements de deux pièces consécutives formant en général contraste, un mouvement lent succédant à un mouvement vif, etc., et le morceau final étant presque toujours le plus vif de tous).

Le nombre de pièces constituant la Suite, non limité, ne dépasse guère celui de huit ou neuf, mais n'est point inférieur à quatre.

Ces danses de rythmes divers peuvent se ramener à quatre types de mouvement assez caractérisés et qui deviendront ceux de la Sonate :

1^o Mouvement initial, *Allegro*, type Suite devenant le type Sonate;

2^o Mouvement lent;

3^o Mouvement modéré;

4^o Mouvement rapide.

Nous étudierons spécialement ces quatre types, d'abord sous l'aspect Suite, puis en la transformation Sonate.

1^o Mouvement initial, type Suite.

Ce mouvement, d'allure assez franche et vive, est représenté par la pièce appelée *Allemande*; elle est écrite à quatre temps et son mouvement s'indique par *Allegro* (1).

(1) V. d'Indy, dans son *Cours de composition musicale*, dit à propos de ce terme : « *Allegro* : mot dont la signification se réfère au sentiment expressif de *gaité*, bien plus qu'à la vitesse d'exécution. »

Cette réflexion de d'Indy est des plus précieuses pour les interprètes. La plupart des indications, dites de mouvement, se réfèrent ainsi beaucoup plus souvent au caractère, au *sentiment expressif* de l'œuvre qu'à son mouvement proprement dit.

L'*Allegro* de cette époque était, d'ailleurs, beaucoup moins vif que l'*Allegro* moderne, mais, indépendamment de la question d'époque, il y avait, comme il y a encore, différents degrés de vitesse désignés sous une même appellation. Une pièce notée *Allegro* ne se joue pas invariablement à tel degré de rapidité mesuré par un métronome, mais est une pièce de caractère gai, actif, extérieur.

Nous aurons d'ailleurs l'occasion, en étudiant les lois de l'interprétation et les œuvres elles-mêmes, de revenir sur cette importante question de la compréhension des termes et des signes employés par les compositeurs.

L'Allemande est du type Suite le mieux caractérisé et c'est sur elle, d'abord, que porteront plus tard les premières modifications qui arriveront à la transformer en premier morceau de la Sonate, de la forme Sonate elle-même.

L'Allemande ne contient, à proprement parler, aucun *thème* (1), c'est-à-dire aucun personnage principal dont la présentation et les actions constituent la raison d'être de l'œuvre. Quelque intérêt qu'il puisse présenter, ce n'est qu'un simple *dessin* mélodique ou rythmique qui la commence et la continue en poursuivant sa course vers le ton voisin. Nous ne pouvons mieux définir ce caractère qu'en empruntant à d'Indy l'expression imagée et très juste de *véhicule tonal* dont il se sert à ce propos.

Pour le moment, dans la forme Suite, le « véhicule tonal » voyage à vide; ce n'est que plus tard, avec la Sonate, qu'il transportera de vivants personnages au lieu de leur action; il ne fait ici que prendre connaissance de la route.

La première partie de la forme Suite se clôt par un repos provisoire sur le ton de la dominante, presque toujours, ou encore sur le ton relatif majeur lorsque la pièce est écrite sur un ton mineur.

Dans certaines Allemandes de Domenico Scarlatti on voit apparaître, au moment où se précise le ton voisin, un dessin plus particulièrement mélodique d'où provient, en l'élargissant, la *seconde*

(1) On peut mettre à part, à ce propos, certaines *Allemandes* de Bach, notamment l'admirable *Allemande* de la 4^e *Partita* (en RÉ) qui échappe totalement au caractère de la danse et reste une des pièces les plus expressives et les plus mélodiques de la musique pour instrument à clavier.

idée de la Sonate, appelée à devenir, avec Beethoven, réellement importante.

La présence de cette phrase mélodique s'explique naturellement par le fait que la pièce, arrivée au ton voisin, s'y repose, provisoirement sans doute, mais enfin s'y *repose*. Le dessin général, alerte et rythmique, s'alanguit donc, à ce moment, et se détend en faisant place à une expansion plus mélodique dont l'interprète devra tenir compte, lui aussi, pour détendre légèrement la rigueur du mouvement général, ainsi que nous le verrons en étudiant l'interprétation des œuvres.

La seconde partie de l'Allemande part du ton voisin et revient, parfois avec des détours relativement assez modulants, jusqu'au ton initial où reparait, s'il y a lieu, au moment où se fixe ce ton, le dessin mélodique secondaire dont il a été parlé. Il n'y a *jamais*, à ce moment, de redite du dessin initial : c'est cette redite qui va constituer la ligne de démarcation entre les formes Suite et Sonate et amener la coupe *ternaire*.

TRANSFORMATION DU TYPE SUITE EN FORME SONATE

Le type ternaire, caractéristique de la forme Sonate, a son origine, nous venons de le dire, dans la présence, si peu importante soit-elle, de la redite du *dessin initial* de la Suite dans la seconde partie de celle-ci, au moment du retour au ton principal. On peut en citer un exemple, dans la *Gigue en Ut* (Sonate 32) de DOMENICO SCARLATTI. La reprise du dessin initial, avec le retour du ton,

donne alors le caractère de *rentrée* à cet endroit de la pièce, et détruit, de ce fait même, la progression tonale *constante* qui a lieu dans les deux parties de la Suite.

Bientôt cette *rentrée* prend de plus en plus d'importance; au point que cette seconde partie de la pièce se trouve scindée en deux subdivisions : l'une, en état de *modulation*, en *mouvement*, par conséquent; l'autre, commençant à cette *rentrée* et durant jusqu'à la fin, en état de *repos* au *ton principal*. Cette dernière subdivision égale bientôt, à elle seule, l'importance de toute la première partie de la Suite. Ainsi se trouve établie, d'une manière stable, l'équilibre ternaire sur lequel se base la Sonate entière.

D'autre part, par la substitution que nous avons vu faire, dans les Suites restreintes appelées *Sonata*, des indications de sentiment rythmique (*Allegro*, *Adagio*, etc.) aux titres de danses, le souvenir de la danse ne tarde point lui-même à disparaître. Insensiblement, par des retraits et des apports successifs, la forme de la Sonate s'agrandit jusqu'à donner naissance à ces splendides monuments construits par les Beethoven et les Franck; la pensée, de plus en plus profonde et élevée, y trouve, pour se manifester librement, un cadre en tous points digne d'elle.

La *Sonate monothématique*, telle qu'elle se trouve établie par CORELLI, est bâtie d'après le plan suivant :

1. EXPOSITION du dessin initial, ayant acquis, par le fait qu'il doit réapparaître une seconde fois dans le courant de la pièce, une plus grande importance

que dans la Suite. Ce dessin est *unique* (c'est pour cela que la Sonate est dite monothématique, c'est-à-dire à un seul thème). Il se présente sur la tonique et infléchit progressivement jusqu'à une cadence *suspensive* dans un ton voisin (dominante ou relatif) au moment de laquelle apparaît quelquefois, mais rarement, un dessin tellement secondaire et peu apparent, qu'il ne peut en aucune façon porter le nom de thème. Il ne sert qu'à établir plus nettement le sentiment de la nouvelle tonalité.

- II. PARTIE MÉDIANE, comprenant des *imitations* plus ou moins modulantes du dessin initial et ramenant progressivement vers le ton initial où a lieu la :
- III. RÉEXPOSITION du dessin initial, cette fois n'infléchissant plus, mais aboutissant au contraire à une cadence tonale *conclusive*. Cette réexposition comprend, s'il y a lieu, la redite du dessin secondaire apparu dans l'exposition, mais cette fois dans le ton principal.

Par suite de sa réexposition, ce dessin secondaire va prendre, lui aussi, une importance de plus en plus grande et faire apparaître la *Sonate dithématique* ou à deux thèmes.

C'est à CHARLES-PHILIPPE-EMMANUEL BACH qu'appartient la réalisation complète de ce nouvel état de la Sonate, dans lequel le second élément, de simple accompagnateur qu'il était, va prendre un caractère propre, le plus souvent opposé à celui du premier élément.

De plus, par suite de la présence, dans l'exposition, de deux éléments nettement délimités, étrangers l'un à l'autre, tant par leur caractère que par leur tonalité, la création d'un *passage de transition*, d'une sorte de *pont* permettant de passer de l'un à l'autre, devint nécessaire.

La forme de la *Sonate dithématique*, à l'époque de Ph.-E. Bach, est donc ainsi constituée :

- I. EXPOSITION : *Thème principal* (A) au *ton principal*; *passage de transition* (pont) plus ou moins caractérisé, en état de modulation, d'inflexion vers le *second thème* (B) dans un *ton voisin* devenant de plus en plus important, jusqu'à contenir parfois trois éléments distincts.
- II. PARTIE MÉDIANE formée par des fragments des thèmes exposés, en état de mouvement, par conséquent de modulation.
- III. RÉEXPOSITION : *Thème principal* (A) au *ton principal*; *passage de transition* (pont) n'infléchissant plus vers un autre ton mais amenant le *second thème* (B) au *ton principal*.

Cette forme est très proche d'arriver à la forme, jusqu'ici définitive, que la Sonate a revêtue : les thèmes sont loin pourtant d'y atteindre l'envergure qu'ils prendront avec Beethoven et les modernes, et la partie médiane ne constitue souvent qu'un travail d'imitation ou de fragmentation des thèmes, loin d'être encore le *lieu d'action* et *l'action* même de ces thèmes.

2° Le Mouvement lent.

Le mouvement lent est, dans la Suite, de même forme *binnaire* que le type que nous avons étudié sous le nom de type Suite, sur le rythme de l'Allemande. La seule différence, c'est qu'il est appliqué à une pièce mesurée le plus souvent à trois temps, et représenté par la *Sarabande*, la *Courante*, tandis que d'autres fois le mouvement lent affecte le rythme de *Sicilienne* ou prend la forme d'*Aria*.

Ces rythmes divers du mouvement lent persistent bien plus longtemps que celui de l'Allemande, pendant l'évolution de la Suite en Sonate.

Tout l'effort des compositeurs de Sonates porte, en effet, pendant assez longtemps, sur la transformation et l'agrandissement du premier morceau de celle-ci, sans que les autres morceaux participent beaucoup à cet élargissement.

Le mouvement lent reste donc, tardivement, fixé dans la forme binaire de la Suite, en rythme de Sarabande, de Sicilienne, de Courante, etc., dans une tonalité voisine du ton principal de la Sonate.

Pendant, un moment vint où, par une manifestation de cette universelle loi de compensation et de contraste qui équilibre toutes choses, le musicien éprouva le besoin plus impérieux, par suite de l'effort, de l'activité grandissante remplissant le premier morceau entier, de se reposer, de se détendre, de chanter et de prier dans la pièce lente qui faisait suite.

Dans le premier morceau lui-même, d'ailleurs, se manifeste cette tendance. En effet, plus le premier thème, d'ordre rythmique, va devenir énergique et militant, plus s'agrandit le rôle du second thème, tout de grâce et de tendresse, qui sera quelquefois appelé à triompher du thème rythmique par la seule force de sa beauté mélodique, empreinte de cette calme douceur qui vainc tout, et arrivant même, dans les œuvres modernes cycliques en particulier, à rayonner glorieusement sur l'œuvre tout entière.

Quand fut arrivé ce besoin de libre expansion mélodique, le mouvement lent, abandonnant le rythme solennel et compassé de la Sarabande, celui plus monotone de la Courante ou encore l'allure plus accusée de la Sicilienne, paraissant tous trop froids et conventionnels, s'en va chercher refuge vers l'Aria, vers le Lied, et là, donne libre cours à la grave et profonde émotion qui voulait pouvoir, à son aise, chanter ou pleurer dans un religieux recueillement.

Dans le mouvement lent aussi, la construction ternaire devait faire son œuvre et assouplir la forme pour qu'elle se ploie et s'incline sous la pensée triomphante.

Le mouvement lent, bannissant donc la binaire forme-Suite et les extérieurs rythmes de danses, s'en alla demander asile, pour exprimer l'émotion intérieure qui l'étreint, à une forme préparée, depuis bien longtemps, par le chant grégorien, méconnu, mais toujours beau et fertile. C'est en effet dans les *Alleluia*, dans les *Introït* aussi, que se trouve déjà toute formée, la phrase ternaire de coupe spéciale qui constitue la *phrase-Lied*.

La *phrase-Lied* se divise en trois périodes dont la première et la dernière sont symétriques. Exemple : la première phrase du *Largo* de la *Sonate op. 7* de Beethoven.

Le *morceau-Lied* présente aussi cette même coupe. Il est formé de trois sections, trois *compartiments* isolés disposés ainsi :

- A) *Premier compartiment : exposition* de la phrase-Lied :
- Phrase-Lied {
- A^a. Première période infléchissant vers un ton voisin (dominante presque toujours), pouvant être reprise ou redoublée avec ornements ;
 - A^b. Seconde période modulante, revenant en général à la dominante ;
 - A^c. Reprise de la première période dans le ton principal sans inflexion.
- B) *Second compartiment : modulant*, se divisant quelquefois aussi en trois périodes, et n'ayant, le plus souvent, aucune parenté avec les compar-
timents extrêmes.
- C) *Troisième compartiment : réexposition* de la phrase-Lied du premier compartiment avec modifications rythmiques ou mélodiques, agrandi même, parfois, mais avec la même présentation tonale qu'à l'exposition.

La *forme-Lied*, très simple, est admirablement équilibrée ; en dehors de la Sonate elle a servi, elle sert encore de nos jours pour l'édification d'un très grand nombre de pièces isolées.

La forme du mouvement lent de la Sonate, adoptant la coupe du Lied, devient donc analogue à la forme ternaire adoptée pour le premier mouvement ; elle devient analogue à celui-ci par le principe d'exposition et de réexposition qui est commun aux deux formes, mais elle ne lui est pas identique au point de vue de la nature des idées qui est essentiellement différente.

3° Le Mouvement modéré.

Le mouvement modéré, dans la Suite, comprend des pièces à 2, à 4, ou à 3 temps, de mouvement

moins lent que dans le type précédent, mais moins vif que pour la pièce finale de la Suite.

Menuet, Passe-pied, Gavotte, Musette, Bourrée, Rigaudon, Polonaise, Anglaise, Burla, Scherzo, Capriccio, Loure, etc., sont les titres affectés à ces pièces. Il faut y joindre le *Rondeau* qui tantôt désigne une pièce spéciale, tantôt revêt le rythme d'une des danses sus-nommées en lui communiquant sa forme particulière. C'est ainsi que s'écrivent les *Gavottes, Bourrées, Passe-pieds*, etc., en *rondeau*.

Dans les premières Sonates italiennes, quelques compositeurs essayèrent un changement de rang entre la pièce lente et le mouvement modéré, en faisant suivre immédiatement le premier morceau par le mouvement modéré. D'autres auteurs le supprimèrent complètement. D'autres, enfin, en firent une sorte d'exercice d'agilité, *athématique*, et dont l'absence d'intérêt musical eut vite raison.

En dehors de cette seule et malencontreuse modification, fort éphémère du reste, la pièce modérée de la Sonate garda son caractère de danse. Le *Menuet* et son *Trio*, dernier vestige du vieux Madrigal, continue pendant longtemps à représenter les vieilles danses de cour au milieu de l'édifice nouveau de la Sonate *monothématique*, et même *dithématique*. Toutefois, son rythme s'agrandit peu à peu, surtout chez RUST, où il fait déjà présager celui du *Scherzo*.

Ce mouvement modéré continue, par la suite, à n'avoir pas une place très fixe et à passer tantôt avant, tantôt après le mouvement lent; d'autres fois il n'est même pas du tout représenté dans la Sonate où il garde toujours, même en dépit des

agrandissements beethovéniens et modernes, de son antique origine de danse, le caractère de *Diversissement*.

4^o Le Mouvement rapide.

Le mouvement rapide est presque toujours représenté, dans la Suite, par la *Gigue* (1).

La Gigue est en général de coupe binaire; souvent elle est écrite en style fugué, et sa seconde partie, notamment chez J.-S. BACH, présente le *renversement* de la première. D'autres fois elle revêt la forme Rondeau.

Dans la Sonate, les Italiens de la première époque n'introduisirent aucune innovation dans ce type rapide, mouvement terminal de la Suite et de la Sonate. Ils se servaient pour cette pièce, le plus souvent, d'une Gigue ou d'une danse vive quelconque, du style binaire traditionnel. LEGRENZI fut à peu près le seul qui construisit quelques-unes de ses pièces finales d'après le plan adopté pour

(1) Le mouvement de la Gigue est très vif, mais il porte sur son *rythme ternaire spécial*, et non sur les *temps de la mesure* avec laquelle la pièce est notée.

En effet, et ceci est très important pour l'interprétation, même lorsque la mesure est, par exemple, indiquée par C, le rythme de la Gigue n'en reste pas moins *ternaire*, et se trouve tout entier compris dans un seul temps de la mesure, en un triolet.

C'est la méconnaissance, et vraisemblablement l'ignorance de ce caractère du rythme ternaire de la Gigue qui entraîne bien des exécutants à fausser complètement le mouvement de cette pièce, surtout quand elle est peu ornée (car alors elle ne paraît pas, extérieurement, très vive), ou encore lorsqu'elle est notée au moyen des mesures à $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{12}{8}$, etc., l'interprète attribuant alors à tort l'idée de rapidité de mouvement aux temps *métriques*, et non aux temps *rythmiques* propres à la Gigue. On peut citer, comme particulier exemple de la déformation que l'ignorance de ceci peut entraîner, la Gigue de la 1^{re} *Partita* de Bach.

le premier morceau, mais avec un mouvement plus rapide. HAYDN et MOZART, par contre, emploient pour leurs finales la forme Rondeau, en lui donnant une allure rapide qu'elle ne possédait pas auparavant. Il n'est point nécessaire d'entrer dans l'analyse de cette forme, tout à fait semblable (si ce n'est en l'accroissement agogique qui vient d'être signalé) aux vieux rondeaux de Couperin et Rameau, où un *refrain* alterne avec des *couplets* différents.

PIÈCE PRÉLIMINAIRE

La Suite est très souvent précédée d'un *Prélude* portant des noms divers : *Prélude*, *Préambule*, *Sinfonia*, *Toccata*, *Ouverture*, *Fantaisie*, etc.

Cette pièce prend chez BACH, principalement dans ses *Suites anglaises* et ses *Partitas*, une envergure considérable. Le petit prélude, le simple avertissement tonal, devient chez lui un magnifique portail.

Cette pièce préliminaire ne repose pourtant jamais que sur la présentation du ton, elle n'est donc autre chose qu'une cadence qui pourra être suspensive.

Le Prélude n'est point employé, généralement, par la plupart des compositeurs de la première époque de la Sonate. Il faut en excepter toutefois CORELLI qui adopte, au contraire, l'habitude de commencer ses Sonates par un *Gravé* ou *Adagio*, s'enchaînant à l'*Allegro* suivant, J.-S. BACH et RUST, qui reprit cette forme dans sa *Sonate en mi* (1).

(1) Nous devons prévenir le lecteur que, dans le cours de cet ouvrage, nous désignerons les tons *majeurs* par ces caractères : MI, et les tons *mineurs* par ceux-ci : mi.

L'*Introduction* de la Sonate, remplaçant le Prélude de la Suite, sert alors, chez Corelli, non seulement à préexposer la tonalité, mais aussi le thème.

L'*Introduction* sera reprise et agrandie par Beethoven et trouvera sa répercussion, chez lui et les modernes, jusqu'en la préparation du morceau terminal de la Sonate.

L'ÉCRITURE DANS LA SUITE ET LA SONATE

Si, délaissant maintenant la forme architecturale de la Suite et de la Sonate, l'on jette un regard d'ensemble sur l'écriture de cette dernière, à l'encontre de ce qui se passe pour la forme, qui continuellement s'améliore et s'agrandit, on voit cette écriture, pendant la période prébeethovénienne, évoluer sans doute, mais non progresser.

Au point de vue de l'intérêt mélodique et de la pureté contrapuntique, conservés même pendant la Suite, il y a, dans la Sonate caractérisée, un recul réel. Le style polyphonique s'efface de plus en plus pour faire place au *style galant*.

Le style galant, en opposition au *style strict* ou polyphonique, consiste principalement en ce que le nombre des parties simultanées qui composent l'harmonie peut se restreindre ou s'augmenter à volonté dans le courant d'une pièce ou même d'une phrase.

Dans les Suites, l'écriture à *trois* ou *deux parties obligées* est encore courante, mais avec la Sonate la *basse continue* va régner et, avec elle, le « remplissage harmonique », abandonné trop souvent au caprice plus ou moins compétent de l'exécutant

auquel des *chiffres* prescrivent seuls l'harmonie à employer, lui laissant toute latitude, au point de vue mélodique, pour la disposition des parties qui constituent cette harmonie.

Plus tard ce sera la basse elle-même qui, sous prétexte de « se donner du mouvement », adoptera la forme appelée *Basse d'Alberti*, c'est-à-dire un arpègement continu et monotone de l'harmonie.

La basse, n'étant plus considérée *mélodiquement*, est bien obligée de « faire quelque chose » pour occuper son temps et soutenir ses notes !

Avant d'entrer plus avant dans l'étude de la Sonate, nous voulons étudier, brièvement toutefois (car ce sujet infiniment vaste ne saurait être qu'effleuré ici), l'*interprétation* en ses divers éléments.

Notre but est de montrer comment elle se rattache à la composition, le rôle qu'elle joue dans la compréhension générale des œuvres, dans leur transmission, et, en un sens, dans leur évolution elle-même.

On peut voir un exemple frappant de cette influence de l'exécution sur la composition, dans le fait déjà cité de l'importance prise par les instruments jouant la *Ritournelle*, à cause du chanteur qui s'en retournait, dans le Madrigal accompagné, et arrivant peu à peu à s'affranchir totalement des voix, à les supplanter et à donner ainsi naissance à la musique symphonique.

CHAPITRE II

L'INTERPRÉTATION

« Les artistes ont-ils foi dans l'Art ? Y en a-t-il beaucoup qui aient assez de vocation pour y voir une noble et généreuse mission ? La profonde altération du goût en général est sans doute le fait des temps ; mais les artistes ne concourent-ils pas à faire les temps ce qu'ils sont ?

« L'artiste, dit Schiller, est, il est vrai, le fils de son temps, mais tant pis pour lui s'il en est en même temps l'élève et le favori ! Comment se gardera-t-il des vices de son époque ? Qu'il donne à ses contemporains ce dont ils ont besoin et non pas ce qu'ils louent. »

W. DE LENZ.

Définitions. — Moyens de l'interprétation. — Les trois éléments de la musique et leurs facultés expressives : I. Le *rythme* et l'*agogique*. — II. La *mélodie* et la *dynamique* (les facultés de l'interprète : *intelligence*, *amour* et *goût* ; leur rôle : *sentiment* et *style*) ; notation des différences dynamiques : *nuances*, *accentuation*, *dessin mélodique*. — III. L'*harmonie* et la *modulation*. — Construction générale d'une œuvre envisagée au point de vue expressif. — La mission de l'interprète.

La musique, étant art de succession, dont la manifestation se produit, en conséquence, dans le temps, a besoin, contrairement aux arts plastiques qui se manifestent dans l'espace, de recourir à des intermédiaires renouvelés pour continuer sa réalisation extérieure.

Sans doute, l'œuvre existé tout entière dans sa représentation graphique et n'a nul besoin de

l'adjonction d'un exécutant pour être complète. Cependant son auteur ne la conçoit pas seulement en vue de la lecture et de l'audition intellectuelle qui en résulte pour le musicien. La preuve, c'est que le compositeur spécifie le ou les instruments pour lesquels il écrit cette œuvre.

Pour que sa pensée se communique le plus complètement possible, le compositeur a donc besoin d'un intermédiaire ; cet intermédiaire, c'est l'*interprète*.

Le nom d'interprète est susceptible d'être compris sous trois acceptions différentes :

1° Il s'applique à celui qui fait connaître les volontés, les intentions d'un autre ;

2° Il se dit de celui qui sert d'intermédiaire entre deux interlocuteurs parlant des langues différentes ;

3° Il désigne aussi celui qui rend un texte intelligible au moyen d'explications.

En étudiant l'interprétation sur les éléments de la musique, nous verrons comment ces définitions peuvent, toutes trois, s'appliquer à l'interprète artistique.

Le compositeur de musique, voulant extérioriser le sentiment qui l'anime, les pensées qui peuplent son esprit, a recours aux trois éléments que la musique met à sa disposition : *rythme*, *mélodie* et *harmonie*.

Chacun de ces éléments possède un facteur d'expression : *agogique* pour le rythme, *dynamique* pour la mélodie, *modulation* pour l'harmonie ; c'est d'eux que le compositeur use à son gré, pour que les éléments musicaux eux-mêmes puissent traduire sa pensée.

Pour la communiquer à autrui, il a recours à des signes conventionnels graphiques, dont il est nécessaire que l'interprète ait la complète intelligence s'il veut retrouver et transmettre à son tour, le mieux possible, tout ce que l'auteur a eu l'intention d'exprimer.

L'interprète doit donc connaître tout ce que connaît le compositeur afin de saisir le sens exact des mille subtilités de son langage. Il doit être au courant de toutes les transformations historiques, tant de la forme des œuvres que de leur écriture elle-même, pour se rapprocher le plus possible de la manière d'exprimer adéquate à l'époque de l'œuvre, non par un simple travestissement de son expression habituelle, mais par une pénétration profonde et intime des sentiments et des habitudes dont cette œuvre est le reflet ou la floraison.

Par la connaissance du caractère *général* d'une époque et des *particularités* d'une œuvre, il sera apte à faire ressortir, en son interprétation, ce par quoi l'œuvre appartient ou échappe à son époque, ce qui, en elle, participe au style général de la forme, de l'auteur, et ce qui est, au contraire, un trait saillant, particulier à cette œuvre même.

Le rôle de l'interprète est simple, vis-à-vis de l'œuvre : il consiste à *l'exprimer*. Ce qu'il doit rechercher avant tout dans la musique, c'est ce qui fait la valeur et la portée de la musique elle-même, c'est l'EXPRESSION.

« L'expression est la mise en valeur des sentiments par rapport les uns aux autres. Elle consiste dans la *traduction* des *sentiments* et des *impres-*

sions à l'aide de certaines *modifications* caractéristiques, affectant à la fois les formes rythmiques, mélodiques et harmoniques du discours musical(1). »

En développant cette définition substantielle, le *sens* de l'interprétation véritable va apparaître :

L'expression est la mise en valeur des sentiments par rapport les uns aux autres.

Nous voici d'abord en présence de la grande loi du *rythme*, de cette loi qui régit l'univers entier. Rien n'existe sans rythme, car le rythme est *l'ordre et la proportion dans l'espace et dans le temps*, le rythme est la *relation*.

Dans le cas présent, un grand rythme s'établit entre le compositeur et l'interprète, tous deux *reliés* par l'œuvre qui leur devient commune.

Un grand rythme s'établit aussi entre les diverses œuvres d'une même époque, d'une même forme, d'un même auteur, et c'est ce rythme qui donne pleine signification à l'œuvre. C'est par son *rapport* avec l'ensemble que le détail a sa valeur; isolé, ne se rapportant à rien, il ne signifie plus rien; relié au *tout* dont il n'est que *partie*, il peut prendre un rôle si considérable que quelquefois il est susceptible d'entraîner des modifications essentielles dans l'organisme auquel il appartient. Ce rythme qui fait l'unité entre ces éléments divers est ce qui constitue le *style*.

L'expression artistique a pour cause nécessaire *l'impression*. Celle-ci produit en l'âme le *sentiment* et détermine *l'émotion*.

L'interprète s'efforçant de faire siens les senti-

(1) Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. I, p. 123.

ments que l'auteur avait en vue d'exprimer, a été frappé par tel ou tel caractère de l'œuvre, et va exprimer, non pas cette œuvre, devenue pour lui un *objet*, mais le sentiment que cette œuvre lui fait éprouver. Plus *profondément* il aura subi l'*impression* de l'œuvre, plus *fortement* il l'*exprimera*.

Nous allons étudier séparément, sur chaque élément, comment on peut parvenir à retrouver, le plus intimement possible, l'*âme* même de l'œuvre, cachée sous le *vêtement* de la figuration graphique.

MOYENS DE L'INTERPRÉTATION

Les trois éléments de la musique et leurs facultés expressives.

I. — LE RYTHME : L'AGOGIQUE.

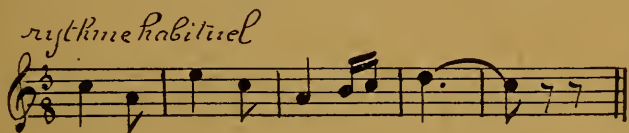
Le rythme musical qui est l'ordre et la proportion dans le temps a pour procédé expressif l'*agogyque*. L'*agogyque* modifie le rythme quant à son mouvement; elle le précipite ou le ralentit, ou encore l'interrompt; au moyen des modifications agogiques le rythme traduit les impressions relatives de *calme* et d'*agitation*.

Les différences agogiques sont notées par le compositeur, soit par des *valeurs de notes différentes*, soit par des *indications de mouvement*.

Un point très important pour la compréhension auditive d'une œuvre, c'est, au moment des changements de mouvements qui peuvent survenir dans

le courant du morceau, la *compénétration des mouvements*. Il faut que l'esprit de l'auditeur ne soit pas dérouté par l'arrivée du nouveau mouvement. C'est à l'interprète à saisir le lien qui unit ces fragments et les fait se pénétrer mutuellement. C'est donc un *rappport*, un *rythme* à établir entre ces divers éléments.

Le fait de la *modification des angles rythmiques*, si l'on peut ainsi s'exprimer, est aussi de la plus extrême importance. Si ces angles *s'accusent*, le rythme devient plus violent, plus impérieux :



devenant :

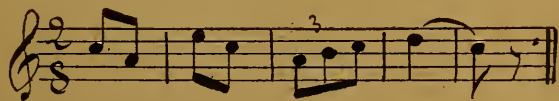


ou encore :



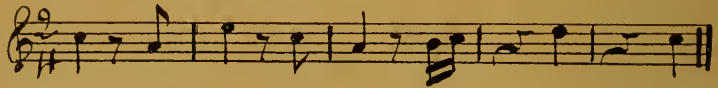
prend un caractère de plus en plus accusé, impératif.

Au contraire, si les angles rythmiques *s'amolli-ssent* ou *se régularisent*, l'action se calme :



le caractère s'adoucit.

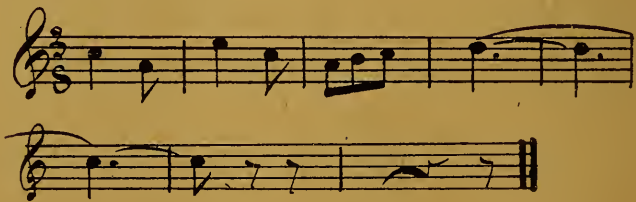
Si le rythme se trouve *entrecoupé par des silences*, ce sont ceux-ci qui deviennent expressifs. Ils traduisent l'effort que fait la musique pour se faire jour, ils montrent sa marche embarrassée, pénible, hésitante ou épuisée :



Si le dessin musical est *interrompu* par le silence, au lieu de se terminer normalement, ce dessin prend un sens suspensif, un caractère d'impuissance ou d'éloignement :



Si le dessin, au contraire, se finit par lui-même en se dégradant pour *aboutir* au silence, il prend de plus en plus de calme, d'apaisement, et le silence est son repos définitif :



Sans qu'il soit nécessaire de multiplier davantage les exemples qui peuvent varier indéfiniment, on voit combien l'interprète doit être familiarisé avec la notation *habituelle* de l'époque, de l'auteur et de la forme de la pièce qu'il doit exécuter. C'est en déterminant les *modifications accidentelles* apportées à cette notation habituelle

qu'il percevra les particularités spécialisant le caractère de l'œuvre et par là pourra connaître et transmettre les intentions expressives de l'auteur.

II. — LA MÉLODIE : LA DYNAMIQUE.

Le rythme musical, a-t-il été dit, résulte des rapports de temps ; il s'applique à la *durée*, à l'*acuité* et à l'*intensité* des sons.

Deux sons différant entre eux par leur *durée* constituent un rythme.

Deux sons différant entre eux par leur *acuité* (hauteur) constituent un rythme.

Deux sons différant entre eux par leur *intensité* constituent un rythme.

Lorsque ces trois rythmes se trouvent unis, la *mélodie* est constituée.

La *mélodie* est donc une succession de sons différant entre eux, *à la fois*, par leur durée, leur intensité et leur intonation (1).

Ce qu'il importe de bien retenir de cette définition de la mélodie, c'est qu'elle est une *unité trinitaire* ; elle n'existe que lorsque les *trois* rythmes qui la composent sont *unis*.

Des trois rythmes nécessaires à la constitution de la mélodie, le rythme spécial par lequel les deux autres participent à une existence nouvelle, procède de l'un et de l'autre et ne saurait exister sans eux, c'est l'*intensité*. En effet, pour qu'il y ait intensité d'un son, il faut forcément que ce son soit *émis*. L'émission se fait en *durée* et en *acuité*.

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. I, p. 29.

Durée et acuité, seules, étant unies, n'arrivent point à constituer réellement la mélodie. Elles peuvent constituer une succession de sons, mais pour que cette succession de sons devienne une *mélodie*, c'est-à-dire un *être* spécial, pour qu'elle soit *vivante* enfin, il faut que le troisième rythme intervienne et relie les deux autres; c'est le rôle de l'*intensité*. C'est en elle que réside l'*âme* même, en quelque sorte, de la musique. Car cette *intensité* qui, extérieurement, est inséparable des deux autres rythmes, procède de l'un et de l'autre et ne peut exister sans eux, les engendre pourtant elle-même. Elle ne saurait se *manifester* sans eux, ils ne sauraient *exister* sans elle.

L'intensité traduit la puissance de l'élan qui porte l'auteur à sortir de lui-même et à s'exprimer; elle est en réalité l'*amour-créateur* qui l'oblige à faire *acte* de création et par cela même à communiquer de sa vie; elle est la *vie* même de la pensée musicale et c'est pour ne la point rechercher que tant d'exécutants n'arrivent jamais à retrouver le *sens* de l'œuvre et ne peuvent jamais émouvoir, c'est-à-dire transmettre cette vie à ceux qui écoutent. L'intensité est l'*esprit* de la mélodie, de la musique.

Nous allons la voir présider, pour ainsi dire, à la manifestation extérieure de la pensée de l'auteur. Voici comment :

Quand l'idée musicale se présente à l'esprit du compositeur, elle affecte déjà une forme plastique idéale, c'est une sorte de poussée, d'élan ayant ses retraits et ses saillies, c'est-à-dire ses différences d'intensité. En ce tout premier état, pure-

ment intérieur, immatériel, l'idée n'a encore ni durée, ni acuité, mais elle va les acquérir par l'intensité.

Pour se communiquer à d'autres, cette idée, encore uniquement intellectuelle, est obligée de se compléter par des éléments spéciaux, qui consistent ici dans la durée et dans l'acuité. Durée et acuité vont être le *corps*, pour ainsi parler, auquel l'intensité communique sa forme. Les retraits et les saillies d'intensité de l'idée vont, en sortant de la fournaise ardente de l'esprit, se figer, en quelque sorte, dans les sons et les valeurs qui en garderont l'empreinte. Alors l'unité ternaire est accomplie et la mélodie *existe*. Et l'interprète n'aura qu'à refaire l'opération inverse : en suivant intimement le moindre contour extérieur, il retrouvera, à travers les éléments de cette matière visible, l'esprit invisible qui l'anime. A ce moment, l'interprète entre en contact avec le compositeur, la fusion de leurs esprits leur donne identité d'émotion, l'unité se fait entre eux, et de cette unité naît la réalisation vivante de l'interprétation.

Il est triste de penser qu'il se trouve des virtuoses, tels des Phariséens, qui respectent la lettre, qui exécutent rigoureusement la nuance *écrite*, avec une exactitude impitoyable, et qui tuent la musique par la séparation de son âme (intensité) d'avec son corps (durée et acuité), par l'ignorance qu'ils ont de l'esprit musical.

Cette intensité, vie, âme de la musique, n'a aucun signe extérieur spécial qui la décèle. Elle doit être *sentie* par l'auteur, pour qu'il puisse faire œuvre (c'est l'inspiration elle-même), elle doit être

retrouvée, *sentie* par l'interprète (sans qu'il recoure, pour la trouver, à une manifestation extérieure extraordinaire, telle qu'un signe de nuance) pour qu'il puisse y avoir expression de l'œuvre. L'interprète doit aller la chercher, au moyen du tracé *extérieur* du dessin musical, à *travers, au delà et au dedans* de ce tracé. Alors, s'il a *vu l'Invisible*, c'est fait, la *vie* est en lui, en son interprétation.

L'intensité, la vie, l'amour sont une seule et même chose qui remplit tout, *même le silence*. Nous l'avons vu dans le regard jeté sur le rythme, le silence est expressif, de *par l'intensité*.

On comprend, dès lors, combien délicate et haute est la tâche de l'interprétation et quelle envergure doivent avoir les facultés de l'interprète. Un acte d'intelligence doit, tout d'abord, pour lui, rendre diaphane l'opaque matière où gît, extérieurement inerte, l'idée musicale cachée sous le dessin graphique. Puis, ayant pénétré jusqu'à l'immatériel foyer de la pensée, il faut que sa sensibilité soit assez profonde pour que cette contemplation éveille en lui l'émotion. Il faut encore qu'alors, par un don sans réserve de soi-même, il consente à n'être plus que le docile instrument réalisant cette pensée qui se confie à lui.

L'intelligence donne à l'interprète la vision intérieure et véritable de l'œuvre de la pensée de l'auteur; là, sa sensibilité s'émeut devant la beauté entrevue, et son admiration porte sa volonté à se donner à elle, à devenir sa vivante servante. Alors, comme blessé d'amour, l'interprète s'en va, clamant la splendeur irradiante qu'il contemple; il s'en va, conviant tous ceux qu'il trouve en son

chemin, à s'unir à lui dans l'admiration, en partageant, par son intermédiaire, l'ineffable joie de sa vision. Voilà, réellement, ce qu'est l'interprétation véritable, voilà comment l'interprète est *celui qui fait connaître les volontés, les intentions d'un autre!* Voilà aussi comment, ainsi que le compositeur, il est un créateur. Ce qu'il dit, en même temps que la pensée de l'auteur, c'est son admiration, son amour *à lui*. *L'intelligence* en fait un interprète, l'amour, en plus d'un interprète, en fait un créateur.

Parole ou musique, il faut l'Esprit pour la prononcer, mais il faut aussi l'Esprit pour la recevoir. Comprendre, c'est égaler, a-t-on dit. Si l'Esprit habite en celui qui écoute, il *entendra en son cœur*, et son intelligence comprendra. Sinon, quelles que soient les paroles prononcées, il ne comprendra point.

Mais si l'interprétation véritable est chose si sublime qu'elle requiert les plus hautes facultés pour y atteindre, il est bien évident que ces facultés quasi sacrées ne doivent point être profanées à l'usage de productions n'étant pas, elles-mêmes, de nobles tentatives et de sincères élans vers l'Idéal. Il est essentiel que l'interprète *aime* l'œuvre qu'il fait revivre; comment aimerait-il celle qui n'est point le fruit d'une vraie recherche de la beauté? Il ne le peut pas, il ne le *doit* pas.

Il faut donc qu'au service de son génie, il possède une faculté moins étincelante, mais très nécessaire : la faculté *d'apprécier* ce qui est beau, faculté qui paraît assez rare chez les exécutants, et qui s'appelle le *goût*.

Sans doute, le *goût* est-il encore un don inné, mais tout don n'arrive à son épanouissement que par la culture, et le goût doit être éclairé par l'étude, par la science, pour produire son effet. Le goût doit savoir proportionner le *sentiment* au *style*. *Style* et *sentiment* sont choses différentes. Le sentiment, d'abord, doit volontairement se *renfermer* dans le style, pour ensuite en *émaner*. Le style dépend de la forme de l'œuvre, de l'auteur, de l'époque. C'est lui qui est la base de l'interprétation. Le style, nous l'avons dit, est un rythme. Il ordonne les détails et les proportionne à l'ensemble. C'est alors que le sentiment, apercevant la beauté de cette harmonie, se met à la chanter triomphalement et déborde de toutes parts en vivifiant tout, non en renversant ou en déformant l'édifice voulu par l'auteur. Le sentiment, dirigé par le goût, respecte le style.

Ce serait un manque de style, réprouvé par le goût, que de transporter, par exemple, l'exécution de la fresque dans la proportion d'une miniature; manque de style, également réprouvé par le goût, que de tendre un fauteuil de l'époque de Louis XIV avec une soie tissée d'abeilles ou de couronnes de feuillage, appartenant en propre à la décoration Empire. Le style est chose extrêmement délicate qui demande une très grande culture et une solide documentation historique. Faut-il dire que l'interprète doit non seulement posséder le goût qui lui permet d'arriver au style, mais encore le laisser souverainement régner sur lui, en lui faisant une sègle de vie artistique respectée par sa *conscience*? Cela semble inutile ici où nous parlons de

l'interprète véritable, c'est-à-dire d'un *artiste*, et voulons ignorer que les belles œuvres peuvent être les victimes d'exécutants habiles, mais peu consciencieux, préférant un lucratif « métier » au sacerdoce désintéressé de l'Art, tandis que ces mêmes habiles « virtuoses » prostituent leur talent, quelquefois leur génie, à l'exécution brillante et applaudie de musique qu'ils savent au moins médiocre, si ce n'est pire, et qu'ils ne reculent pas à présenter au public peu averti, dans le seul but d'obtenir de lui, par l'exhibition du « morceau à effet » quelques plus rémunérateurs et tapageurs « bravos ».

A notre époque, où l'instinct passe pour être le *summum* de l'intelligence, l'automatisme, le comble de la spontanéité, l'imitation plus ou moins pué- rile d'un bruit quelconque pour de la « descrip- tion » ou mieux de « l'impression », où le « libre » ignorant doit se proclamer « autodidacte » pour recevoir la couronne du génie, certains trouveront bien honteusement rétrogrades les conditions énoncées ici comme indispensables à l'interprétation véritable. « L'intuition » ne suffit-elle plus? ne dispense-t-elle pas de tous les efforts? de l'humiliation de l'étude? de l'asservissement de l'esprit à un autre esprit, fût-il celui de l'auteur de l'œuvre que l'on exécute? Et le caprice individuel, qu'en fait-on? que devient ici la précieuse personnalité? cette originalité quand même tant recherchée? Tous les interprètes seront-ils ainsi coulés dans le même moule? resteront-ils ainsi droits figés, modernes statues de sel occupées à regarder en arrière dans ce passé mort, qui fait le présent

mortel et tue le germe de l'avenir? A ceux que trompent ainsi des théories séduisantes par leurs mots sonores, et n'en voient point encore le vide et le non-sens, nous dirons seulement ceci. Non, certes, rien ne saurait remplacer l'intuition; il vient d'en être montré le rôle souverain, puisque c'est l'Amour, nous l'avons vu, qui donne l'intuition, autrement dit le génie.

L'interprète, a-t-il été dit, doit *commencer* par comprendre l'œuvre, en discerner tout le mécanisme intérieur, afin d'aboutir à l'intuition interne de la pensée du créateur.

L'interprète doit *aboutir* à l'intuition de la pensée de l'auteur, voilà le point essentiel. Mais n'y aurait-il pas des cas où l'interprète pourrait saisir *immédiatement* cette pensée, sans avoir recours à tout ce travail intellectuel préalable? — Il n'y a en ceci rien qui contredise ce qui a été démontré. C'est une simple question de plus ou moins grande promptitude d'esprit. L'interprète peut quelquefois deviner, comme instantanément, le caractère de l'œuvre, mais, quoique extrêmement rapides, les diverses phases nécessaires à la compréhension n'en existent pas moins. L'*intelligence* fait toujours *voir*, et l'amour *féconde* sa vision. Quant à la science générale préalablement acquise par l'étude, la connaissance historique et architecturale des œuvres, loin d'empêcher cette intuition soudaine, elle la favorise au contraire. Plus l'interprète *génial* est *savant*, plus la spontanéité et la profondeur de sa compréhension sont grandes. Sur l'œuvre même, intuitivement transpercée, l'étude ne fera qu'apporter plus de lumière, plus d'épanouissement,

plus de certitude et d'autorité. En celui qu'enthousiasme la vision de la beauté, la découverte de plus de beauté encore ne saurait qu'alimenter la flamme créatrice. Quant à l'originalité, à la personnalité à sauvegarder, souvenons-nous de la réflexion de Beethoven : « Le nouveau, l'original s'engendrent d'eux-mêmes sans qu'on y pense. »

Revenant maintenant à notre sujet, qui est l'étude de l'expression mélodique, nous dirons qu'évidemment tous les éléments de la musique entrent en jeu pour donner à l'interprète la possibilité d'une profonde compréhension de l'œuvre, mais que, si nous avons étudié ici l'interprétation générale, c'est que son grand moyen de perception du sens de l'œuvre est le *dessin musical* et que c'est par celui-ci que se transmet la mélodie.

La mélodie provient de la parole et a son point de départ dans l'accent. Elle *provient* de la parole et, quoique d'expression plus imprécise, plus générale, elle *est* une parole plus intense, exprimant ce que la parole ne peut dire. Après avoir servi à porter la parole en la faisant entendre au loin par le timbre qu'elle lui prête, et comprendre plus distinctement par les *appuis* qu'elle apporte à ses *accents*, voici qu'elle s'élançe à la fois plus haut et atteint à des profondeurs du *sentiment* inexplorées par la parole.

Et ce sont alors les *vocalises*, les « jubilus » grégoriens dont au iv^e siècle déjà saint Augustin a pu dire : « Celui qui jubile ne prononce pas de mots, mais c'est un chant de joie sans paroles. Et à qui convient cette jubilation plus qu'au Dieu ineffable? Il est inexprimable, car le langage est

trop pauvre pour lui; et si ce langage ne peut venir en aide, que reste-t-il à faire, sinon que le cœur se réjouisse sans paroles et que l'immensité de la joie ne connaisse pas la limite des syllabes? » Voici, nettement défini, ce qui s'appelle *chanter*; voici que se profile, à la suite de la vocalise grégorienne, la musique *instrumentale* tout entière, chargée de *chanter*, de toutes les manières possibles, ce que la parole est impuissante à exprimer.

Parole et mélodie ont leur point de départ dans l'*accent*, avons-nous dit; or, comme dans la parole il n'y a pas deux syllabes égales, dans la mélodie *il n'y a pas davantage deux notes égales*.

La mélodie a pour procédé expressif la *dynamique*. La dynamique se rapporte à l'*intensité* des sons. L'élément spécial à la mélodie étant, à proprement parler, l'*intensité*, son procédé expressif porte forcément sur elle. La dynamique traduit les impressions relatives de *force* et de *faiblesse*. Elle accroît ou diminue la puissance de la sonorité. Elle se note par des indications de nuances : *f*, *p*, *cresc.*, *dim.*, etc. Si cette notation des modifications dynamiques est la plus connue, il s'en faut qu'elle soit la seule et elle est d'ailleurs *toujours relative*.

Les nuances comme les mouvements sont en rapport avec le *caractère* et le *sentiment*, subissant des variations avec les époques, les œuvres et les auteurs. Un *ff* du clavecin de Couperin n'a rien de commun avec un *ff* du *final* de la Sonate de Paul Dukas, par exemple, conçu pour être réalisé avec toute la plénitude sonore de nos modernes

pianos de concert. Un *f* dans une petite pièce d'allure générale légère, même à notre époque, ne sera pas celui qu'il convient de donner pour une pièce énergique ou de grande envergure. Un *pp* dans une phrase grave et soutenue devra garder une amplitude sonore qu'il n'aura pas dans un trait arachnéen comme le *scherzo* de la *Sonate en si bémol* de Chopin. Autre sera la sonorité des mêmes nuances écrites dans une pièce d'expression profonde et intérieure, ou dans une pièce pittoresque et descriptive. Il en est ainsi de toutes les indications de nuances.

La notation des nuances (*f*, *p*, etc.), bien que se rapportant à la dynamique et par conséquent à la mélodie, est le plus souvent motivée par la *tonalité* et dépend de la *modulation*. Les nuances écrites sont, en effet, des indications de *lumière générale*, et nous verrons, en étudiant l'expression harmonique, que les ombres et les lumières musicales se produisent par les relations tonales.

Dans cet éclairage général indiqué par la nuance écrite, les *différences d'intensité* propres à la *mélodie* n'en subsistent pas moins et n'ont, le plus souvent, d'autre notation que le *dessin graphique* du contour mélodique.

Les nuances : *crêsc.*, *dim.*, etc., sont souvent indiquées pour exagérer ou contrebalancer la nuance *logique* donnée par le *dessin* musical, nuance *tellement indispensable* qu'elle est *sous-entendue* par le compositeur, nuance qui est le lien même unissant les notes entre elles et leur donnant un *sens*.

Les notes, assimilables aux lettres, se groupent

en rythmes qui forment des syllabes, les rythmes à leur tour se réunissent en groupes mélodiques semblables aux mots, puis les groupes forment des périodes, et les périodes, des phrases.

Toutes les notes ornementales sont *allégées*, et *d'autant plus* que le groupe est plus *orné*.

Dans l'exécution d'une mélodie, plus cette mélodie se dépouille d'ornements, plus son caractère gagne en profondeur et en gravité, plus la sonorité doit être ample et onctueuse.

Les ornements doivent donner l'impression d'un voile, d'une draperie flottant sur le contour réel de la mélodie; ils doivent donc être plus légers que lui.

C'est dans cet ordre de l'ornement qu'il convient de ranger le *trait*; il doit conséquemment (et contrairement à l'exécution courante) donner toujours le sentiment du contour mélodique qu'il enveloppe.

Cela est tellement vrai que bien des compositeurs, dans les abréviations qu'ils emploient pour écrire plus rapidement leurs esquisses, ne notent point autrement le *trait* musical que par un simple *trait* graphique. Le *trait* n'est autre chose qu'un moyen de se transporter d'un point à un autre, il est un moyen de mouvement. Ainsi que son nom l'indique, il est essentiellement un *tracé*, le *contour d'un dessin*. Il faut donc en considérer les *points de départ* et *d'arrivée* ainsi que la *manière dont il accomplit le trajet*. Un *trait* droit, tel un arpège ou une gamme, est un chemin aisé où l'on peut courir facilement. Mais que ce *trait* subisse des retours sur lui-même, soit en angles brusques,

soit en contours arrondis, immédiatement son caractère change.

Si la marche, retardée par quelque obstacle, se fait à travers un trait brisé ou haché, il y a *effort* : il faut donc l'exécuter relativement plus fort et moins vite que le même trait droit.

Le trait, au lieu de ces angles brusques, présente-t-il de molles sinuosités, de souples ondulations ? Elles seront, de même, mises en valeur par la différence d'intensité, non plus aussi violente que pour les zigzags du trait de tout à l'heure, mais en gradations plus progressives et moins accusées, quelque chose d'équivalent à l'ombre mouvante que l'on voit sur les hautes herbes, quand la brise, en passant, les incline.

La répétition d'une note ou d'un groupe mélodique, rythmique ou harmonique doit aussi toujours être présentée avec une différence d'intensité. Cette répétition peut avoir deux sens : ou bien la répétition *va* vers son accent, s'accuse et se renforce de plus en plus, ou, au contraire, elle en *vient* et n'est qu'un écho de celui-ci.

Ce qu'il importe de considérer, dans la mélodie, pour discerner l'intensité relative entre les sons, c'est la grandeur de l'intervalle compris entre les notes. Dans une redite du dessin avec agrandissement mélodique, cette modification sera traduite par une augmentation d'intensité encore plus grande.

La distance modifiée sera rendue appréciable en même temps par une presque imperceptible mais pourtant réelle différence de rapidité entre les notes qui déterminent cette distance. Plus la dis-

tance sera grande, moins il faudra mettre de hâte pour exécuter la seconde des notes entre lesquelles elle est comprise. Ainsi se traduira l'effort que fait la ligne mélodique pour se hisser de plus en plus haut.

Et ces subtilités de contours, par l'observation desquelles s'obtient la véritable compréhension du caractère de l'œuvre, doivent être mises en valeur, non seulement dans la partie mélodique principale, mais jusque dans les dessins les plus secondaires et les figures de simple accompagnement. Lors de la superposition de mélodies, dans les œuvres où les passages sont d'ordre polyphonique, les différences dynamiques servent à établir la *hiérarchie des parties* en leurs *plans* respectifs.

Chaque partie doit d'ailleurs recevoir une sonorité particulière, un timbre propre qui apparaît et disparaît avec elle, par lequel elle se fait connaître dès son entrée et qui permet de suivre toutes les évolutions par lesquelles elle est susceptible de passer dans le courant d'une pièce, tout comme on reconnaît, sans la voir, une personne au timbre de sa voix et à l'accent de sa parole.

Le contour graphique doit être aussi soigneusement observé dans les dessins d'accompagnement que dans les parties principales.

Ainsi toute possibilité expressive est contenue dans cette observation attentive du dessin musical. Toute réalisation exacte n'est ensuite que la *proportion semblable* donnée à l'*intensité mélodique* ou à la *rapidité rythmique* (c'est-à-dire la traduction dynamique ou agogique) suivant l'*ordre et la proportion* de la *durée* et de l'*acuité* des sons.

L'ordre et la proportion dans la durée, l'ordre et la proportion dans l'acuité se traduiront, dans l'interprétation, par *l'ordre et la proportion exactement semblables de l'intensité*, de cette intensité, rythme intellectuel primordial, qui avait elle-même, dans la composition, déterminé l'ordre et la proportion de la durée et de l'acuité. Ainsi se trouvera pleinement réalisé le désir qui avait inspiré le compositeur.

III. — L'HARMONIE : LA MODULATION (1).

Ce qui vient d'être constaté, au sujet de la composition et de la compréhension d'une phrase musicale, existe pareillement pour l'œuvre entière. Dans l'œuvre, en effet, *l'intensité* se fait jour encore au moyen de la *durée* et de l'*intonation*. Le mouvement et le repos des diverses parties d'une œuvre ne sont, en somme, que des manifestations de la *durée* ; la *tonalité*, dont il va être question ici, n'est qu'une conception plus complexe de l'*intonation* ou *acuité*.

Les tonalités ont, entre elles, des rapports. La modification de ces rapports, de ces *relations tonales* constitue la *modulation*. Elle s'opère au moyen du déplacement du terme de comparaison, c'est-à-dire de la tonique (2).

(1) Pour avoir la compréhension très complète de ce paragraphe, il est nécessaire de se reporter au 1^{er} Livre du *Cours de composition musicale* de V. d'Indy, chapitre de l'Harmonie, page 91, et à l'étude des Tonalités, page 127. Nous n'entrons point ici dans le détail des lois harmoniques et tonales, et nous n'étudions que l'application expressive de ces lois que nous supposons préalablement connues.

(2) Signalons sur ce sujet la belle étude d'Auguste Sérieyx : *Les trois états de la Tonalité*.

C'est par les relations tonales que se font toutes les oscillations vers la lumière ou vers l'ombre: les tons allant vers les *dominantes* (quintes claires) donnant de plus en plus de lumière par rapport au ton principal; ceux allant vers les *sous-dominantes* (quintes sombres) étant au contraire de plus en plus obscures. Au moyen de la marche de l'un vers l'autre (modulation) plus ou moins rapide ou décisive, les contrastes se produisent, soit violemment, en angle brusque, par l'opposition de deux tons, l'un très lumineux, l'autre très obscur, soit en contours arrondis et dégradés par un accroissement ou une diminution de lumière progressivement amenée.

La production de l'éclairage spécial et mouvant d'un morceau de musique par la tonalité et les modulations existe en elle-même; il suffit d'exécuter le morceau dans le ton voulu, sans *transposer* aucun de ses fragments, pour que les rapports désirés par l'auteur existent. Cependant, l'interprétation peut et doit ajouter à la puissance d'expression de ces moyens, dans le sens qu'ils indiquent, par l'application des facteurs expressifs des autres éléments.

De même que, dans un morceau, la tonalité se manifeste *sur et par* les autres éléments: rythme et mélodie, de même les facteurs expressifs de ces deux autres éléments concourent à la mise en valeur de cet élément d'apparence complexe: l'harmonie.

Dans la mélodie, le son, considéré sous le seul aspect d'*intonation*, abstraction faite de la durée et de l'intensité, ne *réalise* ses attractions que dans le sens *successif*. Mais chaque son *émis* est comme

irradiant d'autres sons, de sons concomitants que l'on appelle les *sons harmoniques*. Cessons peuvent être émis ou sous-entendus. Émis, sous forme d'accords, ils appartiennent à la mélodie principale dont ils ne sont que l'émanation fixée par le gré du compositeur. C'est ainsi qu'ils sont employés dans la réalisation de la *basse continue* et dans les accompagnements du *style galant*.

C'est ainsi que, quoique paraissant extérieurement bien différents, ils se comportent dans les œuvres modernes, cherchant leur vêtement harmonique dans la succession des accords parallèlement réalisés.

Dans ce cas, l'*expression harmonique* disparaît. A l'époque, pas bien lointaine encore, de l'apparition de ce procédé d'écriture, on crut qu'il apportait avec lui une richesse harmonique nouvelle. Cette apparence résultait de l'inaccoutumance de l'oreille aux sonorités encore peu usitées. Mais l'illusion fut de courte durée; cette recette si simple, employée pour produire l'effet de bizarrerie ambitionné, faute de mieux, par les compositeurs, fut appliquée, à tort et à travers, pendant ces dernières années, à une foule de productions qu'on ne peut, même avec indulgence, qualifier du titre d'œuvres. Et il se trouve que par suite de cet abus, presque aussitôt démodé qu'apparu, le procédé « original » s'est émoussé; comptant uniquement sur le chatouillement des sens, ceux-ci, vite blasés, l'abandonnèrent sans plus en sentir le morbide effet. L'harmonie, dont on avait cru accroître ainsi la richesse et à laquelle on voulut subordonner tout le reste, fut ici réduite à sa plus pauvre expres-

sion. Et comme le rythme et la mélodie lui furent sacrifiés, quand elle vint à disparaître aussi, il ne resta plus rien.

Au point de vue de l'interprétation, il n'y a point à se préoccuper de cette harmonisation parallèle qui n'apporte, quelle que soit l'agglomération de notes employée, aucun effet expressif, aucun *renforcement* aux *appuis* soit mélodiques, soit rythmiques. Il suffit de considérer seulement l'allure mélodique ou rythmique générale.

Dans la musique d'ordre polyphonique, c'est la superposition des mélodies qui engendre l'harmonie. L'*accord* est alors en *mouvement* et oscille entre ses fonctions tonales. Il n'y a en réalité qu'*un seul accord*, l'accord parfait, seul consonnant parce que, seul, il donne la sensation de repos et d'équilibre. L'accord est susceptible de présenter *trois fonctions tonales* différentes, suivant qu'il est *tonique*, *dominante* ou *sous-dominante*.

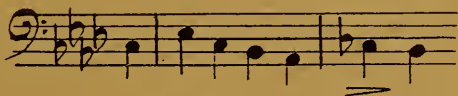
Tout accord improprement appelé *dissonant* n'est qu'une modification passagère apportée à l'accord. Il ne s'explique que mélodiquement parce que, détruisant la sensation de repos donnée par l'accord, il nécessite une suite. Ces notes *ajoutées* ou *altérées*, connues sous le nom de *dissonances*, sont donc des notes mélodiques dont le rôle est expressif. Elles *s'attirent* ou se *repoussent* suivant leur degré d'affinité entre elles ou avec les notes réelles constitutives de l'harmonie.

Les notes *altérées* (et nous appelons ici *notes altérées* non seulement celles qu'un *accident* altère, mais, toutes les modifications qui remplacent le son réel, c'est-à-dire même leurs appoggiatures

supérieures ou inférieures) traduisent des sentiments très divers d'aspect, mais uniques en leur essence qui est le *désir* et qui se manifeste par le *mouvement*.

Expansion, contraction, attraction, répulsion, dépression, élan, lassitude, angoisse, souffrances de toutes sortes, appel et prière, tous ces sentiments divers et contradictoires sont susceptibles d'être exprimés par l'*altération*, car tous ces sentiments proviennent du seul *désir*.

La note altérée, lorsqu'elle survient en modifiant un contour habituel d'une mélodie, est forcément très expressive. On peut citer un bel exemple de ce cas dans la reprise de l'*Aria*, dans *Prélude, Aria et Finale* de César Franck :



où le bémol du *do* trouble cette exposition de la calme mélodie et détermine tout l'accroissement agogique qui l'agite, jusqu'au moment où la suave coda vient conclure en planant dans la paix.

L'altération, soit mélodique (appogiature, note chromatique, etc.), soit harmonique (dissonance), soit tonale (modulation), est toujours *moyen de mouvement*. Le mouvement n'étant en lui-même jamais un but, ne peut être qu'une marche vers un point quelconque où il s'arrêtera et trouvera son repos. Le repos est caractérisé par la note réelle (mélodie), par l'accord ou consonance (harmonie), et par l'établissement de la tonalité par la cadence après la modulation.

Même dans le cas où le repos n'est pas réalisé volontairement par le compositeur (celui-ci détruisant d'autant plus profondément la concentration unique de l'attraction harmonique qu'il laisse en présence des notes de rapports plus lointains dans l'accord de résolution définitive), le repos se produit instinctivement chez l'auditeur, et c'est par la comparaison irraisonnée de cette tendance instinctive au repos avec l'arrêt du mouvement, que l'auditeur reçoit l'impression suspensive voulue par l'auteur (1). L'auditeur attend alors « la suite », c'est-à-dire le *repos* vers lequel il tend. Ainsi s'explique le sentiment de vague et d'imprécision tant recherché par quelques actuels jeunes compositeurs, sentiment qui a son charme pendant un moment mais cause, à la longue, un indéfinissable malaise. L'emploi de ce moyen peut être excellent, est motivé par le sens même de l'œuvre, l'abus en est toujours fâcheux comme toutes les fois qu'un *moyen* devient un *procédé*. Il semble qu'ici l'esprit cherche à saisir quelque chose de *réel* où il puisse se reposer, mais, au passage, il ne happe que du vide; et ne trouvant encore que du vide, à l'arrêt, la déception produit une sorte d'irritation chez l'auditeur peu habitué, ou une torpeur énervante chez celui qui en est amateur.

De même ordre et de même cause est l'impression que donne, tant mélodiquement qu'harmoniquement, la musique basée sur la *gamme par tons*

(1) Voir par exemple la terminaison de deux des *Scènes d'enfants* de Schumann : « l'Enfant priant » et « l'Enfant s'endort », où la suspension déterminée par l'harmonie dépeint si bien le sommeil de l'enfant.

entiers. C'est toujours l'absence de tonique, de point fixe, la juxtaposition ou la superposition de sons de rapports lointains qui cause l'imprécision. Cette modalité est particulièrement apte à exprimer les impressions de rêve, de menace, de trouble, les apparitions fantastiques ou irréelles. Il est à remarquer que la gamme par tons entiers produit une succession ininterrompue de *tritons* non résolus, et que c'est la présence continuelle du vieux « maudit » médiéval qui répand ainsi son ombre inquiétante et sa louche séduction sur la moderne musique.

Si l'*altération non résolue*, sous toutes ses formes, mélodiques ou harmoniques, est tellement désorientée par l'oubli ou l'ignorance de son principe et de son but : le repos, qu'elle en arrive à ne plus même sentir sa propre appétence et parvient à donner à la musique l'impression de marche inconsciente et fatale, d'une sorte d'errement triste et lassé à force de ne rien vouloir, il en est tout autrement de l'*altération en mouvement, cherchant* sa résolution.

Et l'interprète devra tenir compte de cette divergence de routes.

Le sentiment imprécis et étrange de l'*altération habituelle sans recherche de résolution* sera rendu très exactement par l'emploi de sonorités éteintes, effacées, lointaines, souvent miroitantes et comme irisées, toujours changeantes et parfois curieuses. En elles se jetteront les souples enlacements des traits estompés, les voiles des longues vibrations de pédale, qui fondent les harmonies effleurées des

subtils et nuageux « frottements » en un séduisant bruissement.

Sur ces « fonds » se piqueront les fragments mélodiques ou rythmiques qui, parfois, doivent en émerger et qui ressortiront par l'emploi de timbres plus mordants, plus acides, semble-t-il. Ces fragments mélodiques ou rythmiques revêtent le plus souvent l'aspect de brefs appels ou de courtes citations ; ils seront traités comme tels, en ménageant les divers timbres permettant des répercussions plus ou moins lointaines qui différencieront agréablement les successives répétitions des dits fragments.

L'interprétation de l'autre espèce d'altération, de l'altération vivante de recherche et de désir, a été étudiée précédemment lors de la définition de la dissonance et de l'altération mélodique elle-même ; il n'y a point à y revenir ici. Elle est d'ailleurs diamétralement opposée comme tendance à l'altération sans recherche de résolution et son interprétation doit donc être aussi opposée. Loin de l'effacer, elle devra lui donner tout le relief qu'elle réclame.

CONSTRUCTION GÉNÉRALE D'UNE ŒUVRE ENVISAGÉE AU POINT DE VUE EXPRESSIF

Si l'on jette maintenant un regard d'ensemble sur les remarques faites en examinant l'action des facteurs expressifs élémentaires, on se trouve en présence, partout, de deux manifestations corollaires : le *mouvement* et le *repos* concourant, par leur oscillation, à l'*équilibre*. Le mouvement part

d'un état de repos absolu ou relatif et revient à un état de repos relatif ou absolu. Le mouvement ne peut s'apprécier que par rapport au repos. Chacun des facteurs d'expression est agent de mouvement; il rend *actif* l'élément qu'il gouverne en le contraignant à des inégalités qui créent de nouveaux rapports, c'est-à-dire de nouveaux rythmes, des rythmes de plus en plus agrandis formés par l'agglomération de rythmes plus petits. C'est là une loi universelle qui soumet et rapporte l'innombrable diversité à la souveraine unité.

C'est ainsi que (délaissant l'analyse des détails pour examiner l'ensemble), l'on voit, dans la Sonate, le mouvement et le repos se faire jour dans les diverses pièces de l'œuvre par la juxtaposition de pièces rapides ou lentes entremêlées. Dans chacune de ces pièces les thèmes ou les compartiments s'opposent, tant par leurs caractères rythmiques ou mélodiques que par leurs tonalités. Ces thèmes ou ces compartiments sont eux-mêmes formés de dessins, de détails divers, dont le contraste ou l'analogie constitue le caractère dominant ou les côtés caractéristiques spéciaux.

Un thème comporte-t-il, par exemple, des détails divers dont le plus grand nombre est d'ordre analogue, c'est de cet ordre-là qu'est le caractère général du thème. Ainsi un thème rythmique sera composé de détails plus particulièrement rythmiques, etc.

Parmi ces détails, un ou plusieurs forment-ils contraste? C'est une particularité caractéristique à mettre en valeur de façon spéciale.

Les changements qui peuvent se produire, dans le courant de l'action, à ce thème se font sentir précisément par la modification du détail caractéristique qui prend ou plus ou moins de valeur. C'est de la même manière que se met en évidence l'action qu'un thème a ou prend sur un autre.

Les tonalités elles-mêmes sont soumises au mouvement et au repos, partant d'un ton initial qui devient le ton final, alors conquis au prix de souvent longues et difficiles courses dans des tons plus ou moins éloignés.

La tonalité peut se comparer tantôt à un *principe*, tantôt à un *lieu*. Dans la Fugue elle apparaît davantage comme principe, dans la Sonate plutôt comme un lieu. La Fugue est faite par le ton, sur le ton et pour le ton, son action est plus particulièrement intérieure. La Sonate meut ses personnages dans le ou les tons, son action est plus particulièrement extérieure. La Fugue pourrait se dire *romane* et la Sonate *gothique*, en un certain sens.

Dans la Sonate, où la *tonalité* peut se comparer au *lieu* de l'action, les *thèmes* sont des personnages possédant la parole et le geste et se mouvant dans ce lieu. Le *rythme* est le *geste* et la *mélodie* la *parole*. Les personnages ou thèmes concourent tous, par leurs gestes et leurs paroles, à l'action générale qui est l'*œuvre*. Par l'interprétation, le personnage-thème doit être présenté, dès l'abord, avec tous ses caractères définis, c'est-à-dire avec la rapidité habituelle de ses gestes, le timbre de sa voix, l'accent de sa parole. Le personnage sera en relief sur le cadre passif qui l'entoure, sorte

d'atmosphère dans laquelle il se meut. Toutes ces particularités se continueront en s'amplifiant ou en se diminuant suivant les différentes phases de l'action à laquelle prennent part les personnages.

Le *lieu* (tonalité) est rigoureusement fixé par le compositeur. Son facteur expressif (modulation) est mû par lui *seul*. La part de l'interprète consiste à sentir plus ou moins profondément l'influence qu'il exerce sur les personnages en action et au moyen des facteurs expressifs (agogique et dynamique), des personnages (rythme et mélodie), ou de l'ambiance, à rendre tangible pour l'auditeur cette modification du lieu.

L'agogique et la dynamique, facteurs *désirés* par l'auteur, sont *réalisés* complètement seulement par l'interprète. Ce sont ses facteurs personnels par le moyen desquels il transmet non seulement les sentiments de l'auteur, étant en cela *celui qui fait connaître les volontés, les intentions d'un autre*, mais communique sa propre compréhension du texte, devenant ainsi *celui qui sert d'intermédiaire entre deux interlocuteurs parlant des langues différentes* : le compositeur et l'auditeur. Par l'insistance plus ou moins grande qu'il met à faire ressortir, au moyen de ses facteurs personnels, tel ou tel caractère de l'œuvre dont il a été plus particulièrement frappé, il propose à l'auditeur, en même temps que le texte lui-même, un *commentaire* de ce texte, devenant, par cela même, *celui qui rend une chose, un texte, intelligibles au moyen d'explications*. Et cette glose est sa *création*.

Comme on le voit, l'interprétation est soumise à des lois absolues, dans l'observance desquelles elle

puise toute sa grandeur et qui lui communique toute sa liberté.

Plus elle se fait humble et soumise, plus, ainsi qu'il arrive toujours en pareil cas, par cela même, elle devient libre et grande. Pour la réaliser voici l'interprète, doué de ses deux essentielles facultés : l'intelligence et l'amour.

Le voici : c'est « celui qui fait connaître les volontés d'un autre » ; c'est une humaine image de l'ange, comme lui humble et magnifique *serviteur*.

Le voici... quelle tâche splendide lui est dévolue ! quel but sublime lui est assigné !

Il est chargé d'*illuminer*, puisqu'il est « celui qui sert d'intermédiaire entre ceux qui ne se comprendraient pas », et il *glorifie*, étant celui qui, ayant vu et aimé la Beauté, l'explique aux autres pour le plus grand rayonnement de cette même Beauté.

CHAPITRE III

LA SONATE PRÉ-BEETHOVÉNIENNE

La Sonate italienne. — La Sonate allemande primitive. — La Sonate dithématique. — PH.-E. BACH et ses contemporains. — Les prédécesseurs de Beethoven (HAYDN, MOZART et RUST).

LA SONATE ITALIENNE

J. W. W.

1624

Giovanni LEGRENZI, Giovanni Battista VITALI, Giovanni Battista BASSANI furent les premiers qui écrivirent de véritables Sonates.

LEGRENZI (1625-1690) écrivit des *Sonate da Camera*, en forme de Suite, sans la construction ternaire propre à la Sonate, mais composées d'un véritable *cycle* de trois ou quatre mouvements. En 1667, il écrivit sa *Benivoglia*, op. 8, n° 1, qui fut célèbre et servit de modèle aux Sonates italiennes qui lui succédèrent.

VITALI (1644-1692) réduisit à trois le nombre des pièces des Suites-Sonates qu'il écrivit. Ce qui est le plus remarquable chez lui, c'est l'emploi d'un thème générateur se répercutant à travers tout le cycle de la Sonate. Corelli se servit ensuite de ce principe que César Franck portera à son plein épanouissement.

BASSANI (1657-1716) n'écrivit que les Sonates de

coupe *binnaire* composées antérieurement à celles de Corelli, bien que publiées après. Il fut le maître de violon de Corelli.

Avec Arcangelo CORELLI, Francesco GEMINIANI, Francesco Maria VERACINI, Giuseppe TARTINI, Pietro LOCATELLI, Giovanni Battista PESCETTI, Baldassare GALUPPI, Pietro NARDINI, Gaetano PUGNANI, s'établit définitivement la coupe *ternaire* du morceau initial de la Sonate.

CORELLI (1653-1713) écrivit d'abord quarante-huit *Sonates pour deux violons avec basse continue* (orgue, clavecin ou archiluth). Mais ce sont ses douze *Sonates à deux*, op. 5, pour *violon et basse continue au clavecin*, dont l'influence fut considérable tant sur les compositeurs contemporains que postérieurs, en Italie et en Allemagne. Elles parurent en 1700.

La forme employée presque exclusivement par Corelli est en cinq mouvements séparés par deux repos.

- { 1. *Grave* ou *Adagio*, vestige du *Prélude*.
- { 2. *Allegro* (s'enchaînant au mouvement précédent).
- 3. *Vivace* (séparé), sorte de *moto perpetuo*, d'exercice de violon propre à faire valoir la virtuosité.
- { 4. *Adagio* ou *Largo*, souvent dans une autre tonalité que le reste de la Sonate, qui s'enchaîne au dernier mouvement.
- { 5. *Allegro* ou *Gigue*, ou *Vivace*.

Le principe de la répercussion d'un *motif* énoncé dans le *Grave* initial ou dans l'*Allegro* qui suit et se répercutant dans un autre morceau de la Sonate est presque constant chez Corelli.

GEMINIANI (1680-1762) est l'auteur de la plus ancienne méthode de violon.

Il écrivit vingt-quatre *Solos* de violon, op. 1 et 2, datant de 1716, et douze *Sonates avec basse continue*, op. 11. Ses Sonates sont formées en général de quatre mouvements : *Largo*, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*. La ligne mélodique des *Adagio*, déjà belle chez Corelli, devient ici parfois très expressive et émouvante.

VERACINI (1685-1750) publia douze *Sonates pour violon et basse continue*, dont la forme est en quatre morceaux : *Ouverture* (ou *Ritornello*), *Allegro*, *Largo* (ou *Menuet*) et *Gigue* (ou *Rondeau*). La publication en fut faite en 1721.

Veracini fut le maître de TARTINI (1690-1750) qui écrivit cent deux *Sonates pour violon et basse continue*, dont cinquante-cinq seulement ont été gravées, soit à Paris, soit à Venise.

Tartini écrivait ses Sonates en quatre morceaux : *Grave*, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*. Elles sont dans le même style que celles de Corelli, mais de forme plus achevée. Il enchaîne souvent les morceaux, parfois construits sur des dessins proches parents les uns des autres.

Tartini fut le maître de LOCATELLI (1693-1764) qui écrivit douze *Sonates pour flûte* (ou violon) et *basse continue*, op. 2, composées toutes de trois morceaux seulement : *Andante*, *Adagio*, *Presto*. En 1737, il publia six *Sonates pour violon*, op. 6, en quatre mouvements chacune, s'enchaînant tous sans interruption.

PESCETTI (1704-1766) publia neuf *Sonate per Gravicembalo*, divisées en trois ou quatre morceaux

chacune. Elles datent de 1739, et c'est la première fois qu'un Italien appela *Sonates* des pièces destinées à un instrument à clavier *seul*.

GALUPPI (1706-1784), de Burano (et dit, de ce fait, *il Buranello*), publia en 1754 douze *Sonates pour clavecin*, les unes en *quatre*, d'autres en *trois* ou même *deux* mouvements.

NARDINI (1722-1793) est l'auteur de six *Sonates pour violon et basse continue*, op. 2, six *Soli de violon*, op. 5.

PUGNANI (1731-1798) composa quatorze *Sonates pour violon seul*. Avec Nardini il fut le dernier compositeur de Sonates en Italie. Tous deux sont d'ailleurs de la période de décadence pendant laquelle le *Concerto*, favorable à la seule virtuosité, prenait de plus en plus d'extension. Pugnani fut le maître de violon de Viotti.

LA SONATE ALLEMANDE PRIMITIVE

Johann KUHNAU, Johann MATTHESON, Georg-Philip TELEMANN, Christoph GRAUPNER, Georg-Friedrich HÆNDEL, Johann-Sebastian BACH, tels sont les compositeurs qui écrivirent, en Allemagne, des Sonates et en constituèrent la forme.

Ils furent précédés de DIETRICH BECKER (1554-16..), qui écrivit un recueil de *Sonates pour violon*, mais toutes en forme de Suite et sans essai de réexposition d'un dessin initial. Cependant, elles sont constituées seulement en *trois* mouvements (*Allegro, Adagio, Allegro*) et elles contribuèrent grandement à l'éducation des compositeurs postérieurs, à l'exemple de Legrenzi pour l'Italie.

KUHNAU (1660-1722) fut le prédécesseur immédiat de J.-S. Bach comme *Cantor* à la « Thomas Schule » de Leipzig. Il fut le premier Allemand qui écrivit des *Sonates de chambre pour clavecin seul*. Sa première *Sonate, en si bémol*, datée de 1692, « composée pour le plaisir particulier des amateurs de clavecin », n'est pas encore de coupe ternaire, bien que pourtant elle diffère notablement de l'ancienne Suite. Elle est divisée en quatre parties : *Prélude, Fugue, Adagio* suivi d'un court *Allegro* transitoire ramenant le *Prélude*, toutes quatre très contrastées. Cette Sonate porte en épigraphe : *Soli Deo Gloria!*

Mais l'œuvre caractéristique de Kuhnau dans cette transformation de la Suite en Sonate est le recueil appelé *Frische Klavier-Früchte* (les fruits musicaux du printemps) et composé de sept Sonates, toutes en quatre mouvements parfois coupés de courts *Adagio*.

Les autres de ses pièces intitulées Sonates sont dans la forme Suite. Le recueil intitulé *Biblische Historien* (Sonates sur des scènes de la Bible) sont de primitifs poèmes symphoniques et n'entrent point dans la forme que nous analysons ici.

MATTHESON (1681-1764) composa dans la forme Sonate : douze *Sonates pour deux ou trois flûtes, sans basse continue*; douze *Sonates pour flûte et clavecin*, portant en titre *der Virtuös*, et enfin une intéressante *Sonate pour clavecin seul*, datant de 1713, et dont la curieuse dédicace « à la personne qui saura la mieux jouer » nous révèle l'originalité de ce bizarre personnage qu'était Mattheson.

Cette composition intermédiaire entre la Sonate-

Suite et la forme définitive, possède une *réexposition* complète de la mélodie initiale. La Sonate entière est en *un seul* mouvement, fragmenté en *trois* parties.

TELEMANN (1681-1767) a écrit, dans la forme Sonate : douze *Sonates pour violon*; six *Sonates pour deux flûtes* ou *deux violons, sans basse*; six *Sonates pour clavecin*, et douze *Sonates mélodiques pour violon* ou *flûte avec basse continue*. Il y a aussi plusieurs *Sonates* faisant partie de son « *der getraue Musikmeister* ».

GRAUPNER (1683-1760) fut élève de Kuhnau à l'école Saint-Thomas, de Leipzig. Il écrivit deux recueils de Sonates : *Monatliche Klavier-Früchte* datant de 1722, et *die vier Jahreszeiten*, de 1733.

HÆNDEL (1684-1759) a laissé : douze *Sonates pour violon* ou *flûte avec basse chiffrée*, parues avant 1740, qui ne sont pas dans la forme Sonate proprement dite. Les treize *Sonates pour hautbois* ou *violon* ou *flûte avec basse continue*, qu'il publia ensuite, sont seules dans la vraie forme Sonate.

J.-S. BACH (1685-1750) écrivit peu de Sonates dans la forme Sonate véritable. Il se rapproche, comme construction d'ensemble, plutôt de la vieille Sonate italienne, établie par Locatelli et Corelli, mais seulement par le nombre et le groupement des divers morceaux de la Sonate, et nullement pour le style, car l'écriture *en trio* est au contraire l'acheminement vers la musique de chambre.

On compte de lui : six *Sonates pour orgue (en trio)* écrites dans la forme de Suite ou de Concert, mais dont la cinquième, en UT, en trois morceaux, est très nettement dans la forme Sonate primi-

tive avec réexposition du thème, et un *Largo* en forme de Lied, en trois sections.

Cette œuvre fut écrite pour le clavecin à deux claviers et pédalier.

Les trois *Sonates en trio pour flûte et clavecin* offrent aussi, surtout la première en *si*, la construction ternaire avec réexposition.

Les trois *Sonates pour viole de gambe* sont de même style, mais une introduction importante précède deux d'entre elles.

Les trois *Sonates pour violon et clavecin* offrent un groupement de morceaux tout à fait semblables à ceux des *Sonates* de Corelli. Elles sont coupées en quatre ou cinq pièces, disposées ainsi, le plus souvent : 1^o *Adagio*; 2^o *Allegro*; 3^o *Andante*; 4^o *Presto*. Les *Allegro* et *Presto* présentent le plus souvent la coupe ternaire avec réexposition. L'écriture est *en trio*, avec de riches et beaux canons, souvent, dans les pièces lentes, tels l'*Andante* de la 2^e Sonate, ou bien l'admirable *Lied* du *Largo* de la 5^e Sonate, en *fa*, dont la mélodie, si expressive, au violon, est toute enveloppée d'harmonieux et calmes dessins en imitation au clavecin.

LA SONATE DITHÉMATIQUE

Karl-Philip-Emmanuel BACH, Johann-Henrich ROLLE, Johann-Georg-Leopold MOZART, Georg BENDA, Johann-Christian BACH, Johann-Wilhelm HAESSLER, Pietro-Domenico PARADISI (dit PARADIES), sont les fondateurs de la Sonate dithématique.

Karl-Philipp-Emmanuel BACH (1714-1788) est le troisième fils de Jean-Sébastien. Nourri dès l'en-

fance de haute et saine musique, il présente en son style la sûreté et la solidité qui semblent inhérentes à ceux de son nom, mais il ne chercha point à imiter la manière de Jean-Sébastien. Il adopta le *style galant*, qui avait jusqu'ici contribué à la décadence et dont son génie allait lui faire tirer parti, pour donner un nouvel essor à cette forme.

En effet, avec les derniers compositeurs italiens que nous avons cités, la Sonate en arrivait peu à peu à se confondre avec le Concerto. Ph.-E. Bach, par l'emploi d'un *second élément* mélodique, apparaissant (nous l'avons dit en étudiant la transformation de la forme Sonate) lors de l'exposition et se réexposant à nouveau dans la troisième partie du morceau, va donner, une vie nouvelle à la Sonate, qui n'a cessé depuis lors de s'agrandir progressivement.

En plus de cette *seconde idée* adjointe au *thème initial*, Ph.-E. Bach apporte aussi plus de liberté et de vivante fantaisie dans la partie médiane, qui ne reste plus aussi formulaire que par le passé, et fait pressentir le vrai *développement*.

Tout ce que Ph.-E. Bach apporte à la Sonate servira plus tard à Beethoven. Son écriture est vivante et hardie; le *style galant* lui apporte une légèreté que ne connaissaient pas les Sonates en style fugué. Mais le fils de Jean-Sébastien Bach était trop soutenu par une solide éducation contrapuntique pour que l'application du style nouveau l'empêchât de se servir adroitement d'appuis mélodiques fugitifs; ce qui rend son écriture plus intéressante que celle de Mozart en bien des endroits.

La mélodie de Ph.-E. Bach n'émane point du souffle chaud et puissant de son père, encore que certains *Andante* de Sonates semblent les derniers échos de quelque *Sinfonia* à trois voix. Mais c'est dans le rythme et l'harmonie que le tempérament spécial de l'auteur se révèle. Le rythme alerte, imprévu, capricieux jusqu'à l'étrangeté, ne le cède en rien à l'harmonie audacieuse, ne reculant devant aucune enharmonie, aucun assemblage de lointaines tonalités.

C'est bien là un *précurseur*, dans toute l'acception du mot. Il *annonce* celui qui va venir et défriche ses sentiers, mais il n'a pas en lui (malgré la réelle personnalité de son caractère qui le détermine très nettement et ne permet pas de le confondre avec personne) le souffle vivifiant qui transfigure la matière commune à tous, l'illumine et l'embrase à un tel point qu'elle apparaît comme sa personnelle création.

Ph.-E. Bach fut un original inconscient ; il ne comprit sans doute pas toute la portée de ses innovations, car on ne voit pas chez lui d'épanouissement progressif. Dans ses dernières Sonates (celles contenues dans les recueils pour les connaisseurs et amateurs), on ne retrouve pas l'emploi de la nouvelle forme dont les Sonates écrites au milieu de sa carrière (1743-1766) tirent toute leur originalité et leur valeur.

Il a laissé soixante-dix *Sonates pour le clavecin* ; elles sont en *trois* morceaux, enchaînés les uns aux autres, sauf dans les premières Sonates. On trouve, dans les dernières, une ou deux Sonates en *deux* morceaux. Elles se répartissent ainsi :

1^o Six *Sonates*, dites *prussiennes*, à cause de leur dédicace au roi Frédéric II. Elles furent composées en 1740 et imprimées à Nuremberg en 1742. De forme ternaire, elles sont encore monothématiques, car ce n'est que très rarement qu'apparaît une velléité de *seconde idée*, et encore n'est-elle que bien peu caractérisée.

2^o Six *Sonates*, dites *wurtembergeoises*, toujours en raison de la dédicace, cette fois à Charles-Eugène, duc de Wurtemberg et de Teck. Leur composition date de 1743, pendant un séjour que Ph.-E. Bach fit aux eaux de Teplitz; elles furent imprimées aussi à Nuremberg, en 1755. Ce sont les plus remarquables des *Sonates* de Philipp-Emmanuel. La seconde en *LA* *b*, la cinquième en *MI* *b* et la sixième en *si* sont les plus achevées de toutes. Ph.-E. Bach écrivit encore six *Sonates*, données comme exemples dans son *Traité de Clavecin* (Berlin, 1753). Deux *Sonates* en *RÉ* et en *ré* furent publiées dans la *Raccolta* de Breitkopf en 1757 et 1758.

3^o Six *Sonates avec les reprises variées* furent gravées en 1759. Elles sont dédiées à la princesse Amélie de Prusse. La publication de *Sonates avec les reprises variées* nous montre que déjà, à cette époque, les virtuoses devenaient néfastes à la musique. Il était d'usage, dans les *Doubles* de certaines danses de la Suite, d'indiquer seulement la reprise par un signe conventionnel; l'exécutant, en rejouant une seconde fois, ornait d'agrémens variés par sa fantaisie le texte ainsi *doublé*. Tant qu'il n'y eut, comme interprètes, que des compositeurs ou tout au moins des artistes parfaitement

au courant de la composition musicale, leur « fantaisie » resta toujours de bon goût ; mais avec le *style galant* l'exécution devint plus facile, les virtuoses se multiplièrent ; et, avec eux, des fautes de goût telles, que la mélodie exposée dans la première reprise en arrivait à n'être plus reconnaissable sous les fioritures et variations de toutes sortes dont on l'accablait à la redite. C'est ce que Ph.-E. Bach veut éviter pour ses Sonates ; il dit dans leur préface que les exécutants ne jouent souvent pas les notes telles « qu'elles sont écrites, même dans la *prima volta*, et que si la faculté d'interpréter à leur fantaisie la *seconda volta* leur est laissée, ils introduisent des changements qui altèrent gravement le style et le caractère de la musique ».

4° Ph.-E. Bach publia encore, en 1761 et 1763, douze *Sonates* ; en 1766, six *Sonates faciles* ; en 1770, six *Sonates* « pour les dames » (all'uso delle donne) ; en 1785, une *Sonate* ; enfin de 1779 à 1787 les œuvres comprises sous le titre général *Clavier Sonaten für Kenner und Liebhaber* (Sonates pour les connaisseurs et les amateurs).

Avant d'en arriver aux prédécesseurs immédiats de Beethoven, on trouve encore quelques compositeurs de Sonates, mais s'il ne faut pas les ignorer au point de vue de l'histoire, leur connaissance ne fait que mieux ressortir la supériorité que Ph.-E. Bach avait sur eux.

Johann-Heinrich ROLLE (1718-1785) écrivit aussi des *Sonates* en trois mouvements. Elles n'offrent guère d'intérêt musical. La forme en est peu définie.

Johann-Georg-Leopold MOZART (1719-1788), le père du célèbre Wolfgang, écrivit trois *Sonates*, importantes en ce sens qu'on y trouve nettement l'entrée de la *seconde idée*, souvent souligné même par un changement de mouvement et de mesure.

Georg BENDA (1722-1795) écrivit quelques *Sonates* de forme ternaire. Si sa célébrité dépassait en Allemagne celle de J.-S. Bach, il s'en fallait que son talent égalât même celui des fils du génial Cantor.

Johann-Christian BACH (1735-1782), le « Bach de Londres », fit plusieurs recueils de *Sonates* pour clavecin où il emploie la forme ternaire, mais ses idées sont loin d'atteindre à l'originalité de celles de son frère Philippe-Emmanuel.

Rolle, Benda, Jean-Christian Bach nous apparaissent ici comme d'honnêtes ouvriers d'art, sachant correctement écrire, mais dont la musique est toute formulaire. Ils se laissent aller à ce qui était la nouvelle mode de l'époque. Leurs *Sonates* ne sont que prétexte à *traits* instrumentaux. La mélodie n'a plus d'émotion, le rythme est appauvri, l'ensemble est froid, contraint, sans vie. En vain Rolle, par exemple, recourt-il aux modulations enharmoniques hardies dont Ph.-E. Bach fait usage. Les modulations sont belles, certainement (V. le milieu de l'*Adagio* de sa *Sonate en MI*), mais elles font si peu corps avec le reste, elles correspondent si peu à un élan réel de l'auteur qu'elles ne produisent aucun effet expressif. Ce sont des *formules*, c'est tout. La mode était alors aux traits et à l'enharmonie, comme elle est maintenant aux « frottements » et aux successions d'accords de

neuvième! Mais la mode est passée, et les productions n'ayant dû qu'à leur conformité avec les « nouvelles » formules leur vogue éphémère, sont passées avec elle.

Ph.-E. Bach s'élevait bien contre cette tendance néfaste où la virtuosité entraînait exécutants et compositeurs lorsqu'il disait, dans son *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin* : « Il semble que la musique est appelée principalement à toucher le cœur, et le claveciniste ne peut, selon moi, y parvenir, s'il ne songe qu'à faire du bruit. »

Nous avons laissé pour la fin de cette période de la Sonate dithématique primitive HAESSLER (1747-1822). C'est un compositeur intéressant pour l'écriture pianistique. Sa mélodie garde de la fraîcheur et certaines de ses pièces finales font penser à Mozart. Il laissa environ quarante Sonates de forme variable. On y rencontre des pièces dans la forme Suite ainsi que le vrai *Lied*, ou des pièces ternaires de forme Sonate. Voici la nomenclature de ses Sonates avec leur date de publication : six *Sonates avec une Fantaisie* (1775) ; six *Sonates* (1776) ; six *Sonates faciles* (1780) ; dix-huit *Sonates faciles en trois livres* (1786 à 1788).

Quant à PARADISI (1710-1792), né à Naples et vivant à Londres où il change l'orthographe de son nom (PARADIES), il écrivit douze *Sonates pour clavecin* parues en 1754. C'est là que, pour la première fois en des Sonates de clavecin, apparaît le trop célèbre système d'accompagnement dont nous avons déjà parlé, connu sous le nom de *basse d'Alberti*. Pour ce qui est du reste de son écriture, elle participe à la fois de Ph.-E. Bach et de D. Scarlatti.

La forme ternaire n'est point constante dans ses Sonates, qui sont souvent en *deux* mouvements seulement.

Et maintenant que nous avons traversé cette plaine morne des contemporains de Ph.-E. Bach, où nous avons vu s'étaler le succès éphémère de la formule d'un jour, venons trouver abri et réconfort près de ceux qui vont suivre et qui vont offrir à notre admiration vallées verdoyantes et pics glorieux.

LES PRÉDÉCESSEURS DE BEETHOVEN

FRANZ-JOSEPH HAYDN, WOLFGANG-AMADEUS MOZART,
FRIEDRICH WILHELM RUST.

HAYDN n'atteint pas à l'expression psychologique, a-t-on dit. Sans doute ne l'a-t-il point cherchée, mais par le fait que sa musique était la *sincère* expression de son esprit fin, primesautier, aimablement fantaisiste, de son cœur tout simplement confiant, bon et quiet, elle éveille en nous de pareils sentiments.

C'est merveille d'ouvrir un de ses cahiers de *Sonates* et de se laisser aller ingénument au charme ingénu de cette fraîche et alerte musique. Le « jeune » Haydn chante allègrement, et les ornements délicats dont il brode le fin tissu de ses mélodies n'en altèrent jamais le pur tracé. Il est tout imprégné de l'art de Ph.-E. Bach, ainsi qu'il l'avoue lui-même, mais il est un exemple frappant de l'entière liberté que garde le *réel* tempérament d'artiste en s'appropriant la science d'un maître

La nature de Ph.-E. Bach et celle de Haydn, si différentes, pour se servir des mêmes moyens, n'en arrivent pas moins à des fins diverses. Le rythme capricieux, fantasque, un peu belliqueux de Ph.-E. Bach devient ici la fantaisie aimablement piquante d'un intarissable enjouement. Et vraiment, à notre époque surtout, nous pouvons l'apprécier, la musique du bon vieil Haydn, pour si « vieille perruque » que puissent la trouver nos jeunes « snobs », et c'est une délicieuse impression qu'on éprouve au contact de sa fraîcheur, de sa grâce pure, de sa libre aisance et de son harmonieux équilibre.

Haydn (1732-1809) écrivit douze *Sonates pour baryton ou viola bastarda* (sorte de petit violoncelle dont jouait le prince Esterhazy), six *Sonates pour violon et pianoforte*, soixante-six *Sonates pour pianoforte*. On y trouve la continuation du style de Ph.-E. Bach, avec des thèmes plus définis et le caractère *italien* des compositeurs bavarois (ou autrichiens) mélangé à l'allure populaire qui se trouvera chez Beethoven.

La forme de sa Sonate est moins constante que chez ses prédécesseurs. Souvent l'œuvre se termine sur un Menuet, mettant au contraire un Rondeau à la place de la pièce médiane lente. Sauf pour la première Sonate, coupée en quatre mouvements, le nombre des morceaux est de *trois* ou de *deux*. Très fréquemment la *variation* est employée pour les pièces finales, revêtant soit un Menuet, soit un Rondeau. Le Menuet est la pièce de prédilection de Haydn dont il use et abuse même un peu. Certains de ces Menuets ont une

allure toute nouvelle faisant déjà présager le Menuet expressif de la première manière de Beethoven.

Dans la construction des premiers mouvements de Sonate, la *seconde idée* prend une importance de plus en plus grande et habituelle, c'est là encore un appoint fourni à Beethoven. Enfin le développement se rapproche peu à peu de la conception beethovénienne d'une *action*, d'une *explication* des thèmes exposés. Les modulations, quelquefois étonnamment hardies, semblent le trait d'union entre les audaces enharmoniques de Ph.-E. Bach et l'expressif essor que Beethoven va donner à l'harmonie (Voy. les deux *Sonates en* MI \flat de Haydn, l'une dédiée à M^{me} von Genziger, l'autre portant le numéro d'œuvre 78).

Wolfgang-Amadeus MOZART (1756-1791) (exactement Johannes-Chrysostomus-Wolfgang-Theophilus MOZART), à l'opposé de Haydn, n'a pas vu l'éclosion de son génie dans le domaine symphonique mais bien dans l'ordre dramatique ; il n'est donc pas étonnant que ses Sonates n'offrent pas de notables progrès sur celles de Haydn.

Elles font toujours usage de l'ancienne forme établie par Ph.-E. Bach ; plus que celles de Haydn, elles présentent l'influence de l'italianisme sur la mélodie. Le seul point spécial est l'habituel emploi du *Pont* ou passage de *transition* reliant les deux idées, et aussi le *Développement* assez actif tel que l'avait inauguré Haydn.

Voici la nomenclature de ses œuvres dans la forme Sonate : quarante-deux *Sonates pour piano et violon* réparties ainsi dans sa production : les

quatre premières, dédiées à M^{me} Victoire de France, gravées à Paris en 1764; six *Sonates* dédiées à la reine d'Angleterre; vingt-sept *Sonates* datant de 1770 à 1783; enfin les meilleures, les cinq dernières, écrites entre 1784 et 1788.

Pour le pianoforte, Mozart écrivit : une *Sonate en RÉ* pour deux pianos; cinq *Sonates pour piano à quatre mains*; dix-sept *Sonates pour piano à deux mains*, dont les dates de composition sont les suivantes : six *Sonates* dédiées au baron Dürnitz, 1774; trois *Sonates*, UT, LA et RÉ, dites de Mannheim, 1777; quatre *Sonates*, 1778 à 1784 (parmi lesquelles se trouve la *Sonate en ut* publiée en même temps que la grande *Fantaisie en ut*, et qui dut à cette publication simultanée de paraître faire partie de la même œuvre); deux *Sonates* sont de 1788, et les deux dernières en SI^b et en RÉ, datent de 1789.

Nous voici en présence, avec Friedrich-Wilhelm RUST (1739-1796), le dernier des précurseurs de Beethoven, d'un être spécial, complétant à merveille tout ce que devaient offrir à Beethoven ses prédécesseurs, son génie devant s'épanouir sur trop de faces pour qu'un seul musicien suffise à les préparer toutes. Il est le centre et l'aboutissement d'un faisceau. C'est pourquoi nous voyons autour de lui se grouper cette précieuse pléiade qui l'approche de plus en plus en se complétant mutuellement : Ph.-E. Bach, Haydn, Mozart et Rust.

Si nous essayons de grouper ici, synthétiquement, les innovations propres à chacun d'eux, nous voyons ceci :

1^o *Évolution de la forme.* — Ph.-E. BACH. — Constitution de la Sonate dithématique.

HAYDN. — Agrandissement de la seconde idée.

MOZART. — Affermissement de l'usage du Pont.

RUST. — Reprise à la Sonate de Corelli d'une *Introduction* précédant l'œuvre et du principe d'un dessin de caractère cyclique. Enchaînement des divers morceaux de l'œuvre.

2^o *Transformation de l'écriture instrumentale.*

— Ph.-E. BACH. — Appropriation spéciale du style galant sur laquelle nous reviendrons plus loin.

HAYDN. — Emploi de la même écriture, plus fixée. Disparition totale de la basse chiffrée ou des notes à adjoindre comme « remplissage » de la réalisation harmonique. Emploi de la « basse d'Alberti » dont il a été question avec Paradies. Les « traits » deviennent plus coulants, ce sont souvent des arpègements continus à la manière de la « basse d'Alberti », mais dont les dessins changent de degrés à peu près constamment, ce qui donne plus de mouvement et de variété à l'ensemble.

Le « trémolo » mesuré, sur place ou en marche, est aussi d'un emploi fréquent.

MOZART. — Ne présente à côté de Haydn aucune particularité d'écriture.

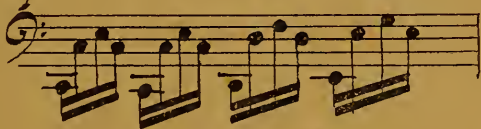
RUST. — Se sert de l'écriture de Haydn aussi, mais en lui donnant plus d'ampleur.

Le *trait* se *mélodise* surtout davantage. La « basse d'Alberti » donne lieu à de *grands dessins d'arpèges* qui serviront un peu à Beethoven mais surtout aux romantiques et font encore la base de l'accompagnement moderne. Cette manière d'accompagner, en mettant en résonance plusieurs octaves de l'instrument, presque simultanément, donne à l'ensemble un chatolement, un

velouté qui font disparaître la sécheresse du piano. Mais cette écriture ne pouvait exister avant que la *pédale* du pianoforte ne permette de tenir les notes de basse qui doivent rester la *base* sur laquelle s'échafaude toute la résonnance harmonique résultante. C'est de là que sortent tous les « bruissements » et les « ondulations » qui forment « fond » et enveloppent d'une atmosphère harmonieuse et floue les « paysages » contemporains.

Certains des traits de Rust, qui semblent hardis comme doigté instrumental pour son époque, sont cependant très proches parents de l'écriture de Rameau, en certaines de ses pièces brillantes :

Rust: *Final de la Sonate en Ut.*



Rameau: *Les Cyclopes*



Des séjours qu'il fit en Italie, Rust a rapporté la vivacité de son écriture instrumentale, qui la rapproche beaucoup de celle des pièces de clavecin de D. Scarlatti. Comme lui, il fait usage de grands écarts, de notes isolées piquées ou au-dessus ou au-dessous des traits, et qui donnent beaucoup de nerveuse netteté à l'ensemble. Rust fait en cela beaucoup plus présager l'écriture de Wèber que

celle de Beethoven. Il fait aussi usage de traits à mains croisées dont quelques-uns offrent des dispositions particulièrement difficiles d'exécution. Nous pourrions citer à ce point de vue l'exquis *Final de la Sonate en SOL*.

Rust emploie aussi des tons peu usités, comme tonalités principales, tels que RÉ \flat majeur, SOL \flat majeur, etc. L'usage de ces tons (d'abord interdit par la construction défectueuse des clavicordes), restait évité (malgré l'exemple de J.-S. Bach en son « Clavecin bien tempéré », et le perfectionnement des instruments), à cause de la difficulté de doigté instrumental qu'ils entraînent.

Enfin on trouve chez Rust la disposition beethovénienne des longs *trilles* soutenant une pédale harmonique pendant que la même main continue la mélodie.

3^b *Nature des idées.* — PH.-E. BACH. — Chez Ph.-E. Bach, la mélodie restreint beaucoup son tracé. Elle n'a plus que bien rarement l'envergure que J.-S. Bach lui avait donnée. En revanche, l'idée gagne en oppositions rythmiques. Par le fait même qu'elle se fragmente et n'est plus le jet abondant et continu qui se répand en souples et amples contours, elle est obligée de compenser cette perte par l'intérêt des oppositions de ses divers fragments. Le rythme souvent bref, saccadé, nerveux, donne une certaine sécheresse à la phrase. Le rythme, dans l'idée principale, et l'harmonie très audacieuse dans l'enchaînement des diverses parties, sont ici les éléments les plus importants dans la constitution des matériaux du premier mouvement de la Sonate qui, de ce fait,

manque un peu d'expansion expressive. Les *Andante*, ou du moins quelques-uns d'entre eux, échappent à cette critique, mais ils sont plutôt alors un reste de l'ancien style qu'une manifestation du style nouveau.

Dans les pièces finales la nature des idées reste sensiblement apparentée à celle des pièces vives de D. Scarlatti. C'est un reste de la Suite, et le caractère particulier du thème ne s'y présente pas encore.

HAYDN. — Le caractère dominant de ses idées reste vif, avec des rythmes brefs, mais le côté brusque et impératif de Ph.-E. Bach a fait place à une grâce élégante et légère. C'est frais, pimpant, alerte et pur. Bien que fine et ornée, la phrase ne participe en rien du caractère de naïveté fictive, de grâce apprêtée et fardée des « rocailles » de Couperin. Ici la grâce est naturelle et sans atours, candidement jeune.

Dans les *Andante*, assez rares d'ailleurs, car le plus souvent cette pièce est remplacée par quelque Rondeau ou Menuet beaucoup plus en harmonie avec son enjouement naturel, nous trouvons en Haydn précisément le défaut de la *jeunesse*. Il n'a pas en lui la profondeur de sentiment nécessaire à *remplir* un mouvement lent. De sorte que ces morceaux-là sont souvent longs et fastidieux.

MOZART. — Dans ses œuvres de piano, Mozart participe de ces mêmes caractères généraux : pureté de la ligne, grâce du contour. Plus de grandeur que chez Haydn, mais moins de fantaisie. L'idée est souvent un peu formulaire. Dans quelques Sonates, celles en *la* et en *ut* pour piano seul,

celle en RÉ pour deux pianos, les *premières idées* sont énergiques et nerveuses sous leur apparence délicate, et elles sont déjà bien symphoniques. Les *secondes idées* sont pleines de charme et de finesse. Il faut signaler, dans les Sonates pour piano seul, les idées de la pièce finale de la *Sonate en ut* : idées inquiètes, où la « syncope » haletante met une fièvre très beethovénienne. C'est un morceau très particulier dans l'œuvre pianistique de Mozart. Après le calme *Andante*, plein du charme et de la tendresse caractéristiques de l'auteur, ce houleux final avec ses interruptions brusques, ses insistances impatientes et la persistance de son inquiétude est vraiment d'un autre style que les finals accoutumés. C'est un superbe morceau qui clôt dignement cette belle Sonate.

RUST. — Avec Rust la nature des idées, apparentée d'abord à celle des maîtres précédents, s'en différencie cependant par bien des traits spéciaux.

Les *secondes idées* surtout acquièrent une amplitude expressive qu'elles n'avaient pas jusqu'alors. Les *premières idées* se caractérisent aussi davantage.

Mais l'évolution la plus remarquable est, sans contredit, celle des idées mélodiques des pièces lentes. Rust est le premier compositeur de Sonates qui ait porté ces éléments mélodiques à cette puissance émotive et c'est en cela surtout qu'il annonce Beethoven.

D'une manière générale, les *Andante* de Rust *parlent* vraiment, c'est-à-dire qu'ils expriment une pensée soutenue, un sentiment profond et *intérieur*. On sent la Sonate se recueillir, à ce

moment, etc'est avec une émotion grave et contenue qu'elle laisse s'élever la mélodie exprimant le meilleur d'elle-même. Avec les *Andante* de Rust surtout, la Sonate perd le caractère de divertissement pour l'esprit qu'avait la Suite. C'est un pas décisif qui est fait dans le sens de l'expression sincère du sentiment.

CHAPITRE IV

LA SONATE DE BEETHOVEN

« Beethoven fut grand dans l'emploi des moyens comme il fut grand dans les desseins auxquels ils servirent. Beethoven reconnut dans la partie technique de son art un alphabet propre à exprimer ce qu'il est donné à l'homme de pénétrer de la vie, de la nature, du cosmos qui l'entoure. »

W. DE LENZ.

- I. LES MATÉRIAUX. — Les *idées*, le *développement*. — La construction : le *mouvement initial*; la *pièce lente*; le *mouvement modéré* (*Menuet, Scherzo, Marche*); la *pièce finale*. — Remarques générales.
- II. SONATES DE BEETHOVEN. — Première période : *imitation*. — Seconde période : *transition*. — Troisième période : *réflexion*.

I. — LES MATÉRIAUX

Toute la définition de la Sonate donnée au commencement de ce livre subsiste pour la Sonate beethovénienne. C'est toujours un ensemble de trois ou quatre pièces reliées par l'ordre des mouvements et par le lien tonal, écrites pour un instrument à clavier : le piano, jouant seul ou accompagnant un autre instrument récitant. La coupe ternaire est portée à sa perfection et remplace presque complètement les formes provenant encore de la Suite. Mais à tous ces caractères généraux viennent s'en ajouter d'autres extrême-

ment importants que nous allons essayer de résumer ici le plus brièvement possible, continuant de renvoyer, au point de vue de la composition pure, au second livre du *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy.

Idées musicales.

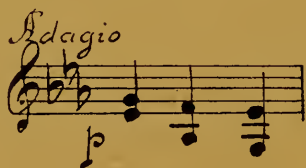
Le premier agrandissement apporté par BEETHOVEN (1770-1827) à la Sonate porte sur le *thème*. Depuis la formation de la Sonate le thème, d'abord simple dessin mélodique ou rythmique très peu caractérisé, n'a cessé de prendre de plus en plus d'importance. Avec Beethoven il devient une véritable *idée* musicale, c'est-à-dire un être musicalement *organisé*, se comportant comme tout être ou toute idée : *agissant*.

L'action des thèmes se manifeste dans le développement, déjà un peu préparé par les précurseurs de Beethoven, mais bien faiblement.

En considérant la *forme* et la *fonction* de l'idée musicale, on voit qu'elle est la seule *raison d'être* de la composition. Cette idée est composée de *groupes* réunis en *périodes*, à leur tour réunies en *phrases*. Les *phrases* se meuvent dans la *tonalité* que nous avons comparée à un *lieu*. Le plus petit groupe indivisible de l'idée constitue la *cellule*, c'est-à-dire le germe, le motif de cette idée. La cellule peut être *rythmique*, *mélodique* ou *harmonique*. La cellule, en se développant sur elle-même, engendre la *période génératrice* (période principale) de l'idée. Cette période génératrice engendre à son tour les *périodes secondaires*

ou *incidentes* qui constituent la phrase. Une seule phrase ne suffit pas toujours à constituer l'idée complète; Beethoven en emploie souvent deux et même plus fréquemment trois. L'idée tout entière est donc contenue dans la cellule comme la plante dans son germe. Cellule, période génératrice et phrase s'engendrent progressivement, par l'épanouissement naturel du *motif* contenu dans la cellule.

Il n'est point nécessaire de donner ici des exemples de cellules rythmiques et mélodiques, il suffira de les indiquer lors de l'analyse des œuvres. La cellule harmonique demande au contraire quelque explication. Dans la *cellule harmonique*, ni le *rythme*, ni la *ligne mélodique* ne peuvent être séparés de la simultanéité des mélodies accompagnantes sans perdre toute signification expressive. Nous en trouvons un exemple dans la cellule *Lebewohl* de la Sonate *op. 81* :



Ce ne sont pas les trois noires qui constituent ici la cellule, ni la mélodie supérieure (*sol, fa, mi b*), ni la mélodie inférieure (*mi b, si b, sol*), mais la superposition harmonique et simultanée de ces deux mélodies.

Une même période génératrice peut contenir des cellules d'ordres différents, comme une même idée peut être formée par des phrases d'ordres

divers. Un même morceau contient des idées d'ordre et de caractères différents. Chaque morceau de la Sonate contient des idées spéciales à leur destination. Une idée de premier morceau n'est pas une idée de Final, et celle d'un Lied n'est point semblable à celle d'un *Scherzo*.

Développement.

Jetons maintenant un rapide coup d'œil sur l'autre élément de la Sonate : le *développement*.

Le développement provient des idées et ne saurait exister sans elles. « C'est l'expression logique et ordonnée des mouvements et des états successifs par lesquels passent les divers éléments constituant l'idée musicale préalablement exposée. C'est l'*action* des thèmes, par conséquent leur raison d'être.

« Lorsqu'il y a plusieurs idées musicales dans une même pièce comme, par exemple, dans la forme Sonate, le développement exprime généralement toutes les phases d'une lutte entre elles, avec le triomphe final de l'une, la soumission de l'autre, soit qu'elle se transforme sous l'autorité de l'idée victorieuse ou disparaisse devant elle.

« Au contraire, si l'idée vivante est unique, ainsi qu'il arrive dans la forme Lied, le développement offrira plutôt l'image d'une lutte entre des sentiments différents ou opposés, dans l'âme de cet être idéal qui leur obéit tour à tour et se modifie sous leur influence (1). »

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 241.

On le voit, le désir de Rameau s'est trouvé réalisé. Il ne s'agit plus ici d'un simple « amusement pour l'oreille ». Les thèmes sont comme des personnages vivants, ils agissent et se meuvent suivant « leurs tendances, leurs sentiments et leurs passions ».

De même que les idées, le développement peut être d'ordre rythmique ou mélodique ou harmonique.

Un développement, gardant avec persistance le rythme du thème mais laissant la mélodie ou l'harmonie s'en modifier, est un *développement rythmique*. Celui qui, au contraire, garde la mélodie du thème à peu près intacte, en lui apportant des modifications rythmiques ou tonales, est un *développement mélodique*. Quant au *développement harmonique*, il consiste plutôt en l'apparition de dessins rythmiques ou mélodiques nouveaux sur une harmonie spéciale et caractéristique de l'idée primitive. Les développements, en même temps qu'ils présentent l'un ou l'autre de ces trois aspects, provenant de la nature même des idées, peuvent leur apporter d'autres modifications dont voici les trois principaux moyens : l'*amplification*, l'*élimination* et la *superposition*.

Par l'*amplification*, sorte d'accroissement d'une partie constitutive de l'idée devenant plus importante par l'augmentation de valeur des notes, ou l'allongement de la phrase au moyen de notes ajoutées, le personnage-thème semble se *dilater* dans l'expansion. C'est pour cette raison que ce développement porte aussi le nom de *développement par dilatation*.

L'*élimination* est le procédé exactement contraire. Le thème se raccourcit au lieu de s'allonger, il se *condense* au lieu de se dilater et s'appelle, de ce fait, *développement par condensation*.

La *superposition* combine et associe soit des éléments thématiques de l'une ou l'autre idée, soit des deux à la fois, dans des tons divers ou sur différents degrés et dans diverses parties. Ce procédé se rattache en droite ligne à l'antique *imitation* de style fugué provenant du Motet. Les fragments thématiques ainsi développés par superposition peuvent l'être sous la forme amplificatrice ou éliminatrice. De même toutes ces modifications peuvent avoir lieu dans un développement d'ordre général rythmique, ou mélodique, ou harmonique. C'est assez dire l'inépuisable richesse des moyens d'action des thèmes, moyens déterminés par le caractère et les propriétés de ces thèmes, exactement comme un être humain agit suivant son caractère et ses aptitudes, dans des circonstances extérieures ou des conflits intérieurs.

Les développements rythmiques, mélodiques ou harmoniques proviennent du caractère même des thèmes et de leurs aptitudes naturelles. Les modifications par amplification, élimination ou superposition qu'ils peuvent subir se rapportent plus particulièrement à des circonstances extérieures causées par des rencontres de thèmes de caractères divers et par la modification du lieu (tonalité) où se trouvent les personnages. La tonalité, nous l'avons déjà dit, doit être considérée comme le *lieu* où se passent les actions des thèmes. Si le ton reste le même, il y a *repos* du thème

dans ce lieu ; si le thème quitte ce ton pour aller dans un autre, il y a translation, mouvement, et le thème est en état de *marche*.

Le développement comporte ainsi des périodes de marche conduisant à des étapes tonales où le thème se repose provisoirement en des expositions fragmentaires et momentanées. C'est par ces étapes successives que se gagne le lieu de repos définitif où aura lieu la réexposition.

En état de marche, le développement est réellement *en action* : il tend vers un but en exprimant quelque chose. Étant ainsi en mouvement, il emprunte l'un ou l'autre (souvent les uns et les autres) des procédés expressifs dont il a été parlé au sujet de l'interprétation : *agogique*, *dynamique* et *modulation*. Il faut remarquer que l'agogique et la dynamique, quoique nécessaires ici, ne sont pas exclusivement réservées à cet état de marche, tandis que la modulation en est l'obligatoire facteur.

Lorsque le développement agit en modifiant la *fréquence* des mouvements rythmiques, il est d'ordre *agogique*. Si le développement accroît ou diminue l'*intensité* des *accents* mélodiques, il est d'ordre *dynamique*. Le développement *modulant* agit par accroissement ou décroissement de *clarté* dans les progressions *harmoniques*.

Les modulations peuvent être de trois sortes : *accidentelles*, *passagères* ou *définitives*. C'est leur *durée* qui les définit. La modulation est, à proprement parler, le *changement dans la fonction* des sons, et non pas la seule apparition de sons nouveaux. Le changement de fonction tonale n'apparaît pas toujours nettement au moment où il se

produit. Dans certaines périodes même on peut, pendant un certain temps, ne pas la percevoir et rapporter les sons à l'affirmation tonale qui *précède* au lieu de celle qui *suit*. Cette équivoque, à laquelle on ne prend pas toujours assez garde, amène un non-sens dans l'exécution, souvent; non-sens tout excusable au déchiffrage, mais impardonnable dans l'interprétation véritable qui doit toujours être éclairée par la connaissance exacte de la structure intime de l'œuvre. Cette même erreur se produit souvent dans l'esprit de l'auditeur qui entend pour la première fois une œuvre, l'auditeur continuant à suivre son chemin personnel sans s'apercevoir que l'auteur a changé de direction. Quand il s'en aperçoit, trop tard et brusquement, il est dérouté et perd le sens de l'œuvre. L'auditeur intelligent et sincère sait qu'il doit, d'ailleurs, se défier de la première impression, qui est si souvent manifestement fausse. Dans bien des cas, cette impression déroutante n'est imputable qu'à l'interprète qui, par ignorance ou manque d'observation, s'est lui-même fourvoyé et entraîne ses auditeurs à sa suite.

C'est la *durée*, avons-nous dit, qui détermine le sens, le *caractère* de la modulation. Si l'impulsion tonale originelle n'est que momentanément *atténuée* (et non détruite) et reparait peu après dans toute sa force, c'est une modulation *accidentelle*, simple *oscillation* comparable, dans l'ordre harmonique, à la note ornementale, dite *broderie* dans l'ordre mélodique. La modulation *passagère* peut au contraire être comparée à la *note de passage* mélodique; elle est de durée courte et indéterminée

et, n'étant que *transitoire*, ne précise point la tonalité où elle ne fait que passer. Elle peut aussi traverser plusieurs tons de suite sans se fixer dans aucun. Les *marches* ou *progressions harmoniques* contiennent ainsi des séries de modulations passagères. Il est évident que cet état de *passage* ne convient point à l'*exposition* d'une idée, mais est propre au caractère de la *transition* et au *développement*.

Absolument différente est la *modulation définitive*. Elle est à l'harmonie ce que la *note réelle* est à la mélodie. Sa durée n'a de limite que l'équilibre tonal et la proportion des diverses parties du morceau. Elle est opérée au moyen d'une formule de cadence qui affirme le ton qu'elle *établit*, ton nécessairement *parent* ou *voisin* du ton principal. La *modulation établie* trouve sa place tant dans les *expositions* que dans les *développements*, mais non dans les *transitions*. Dans les *expositions*, elle préside à l'établissement d'une *idée nouvelle* ou à la *reprise* d'une idée déjà exposée.

Dans les *développements* elle est le *gîte d'étape*, le but provisoire où les thèmes en action viennent prendre leur *repos* après un état de marche plus ou moins long, et s'élancer de là pour le prochain effort tonal.

La *durée*, nous le voyons, donne à la modulation des différences d'intensité. Mais la durée n'est pas le seul facteur d'intensité. En effet, dans deux modulations d'égale durée on constate fréquemment que l'une est plus frappante que l'autre. Dans deux modulations de durée inégale, ce n'est pas toujours la plus longue qui donne l'impression la plus

vive. C'est donc indépendamment de sa durée que peut se produire l'intensité dans la modulation.

La cadence harmonique plus ou moins nettement exprimée; l'accentuation ou la répétition des degrés ou des harmonies plus ou moins caractéristiques du ton; la préparation de la tonalité nouvelle dans le fragment musical qui précède immédiatement son apparition (1), tels sont les trois principaux moyens qui précisent l'intensité de la modulation.

Indépendamment des relations de durée et d'intensité des modulations, la relation la plus importante est sans contredit celle de *distance*. Les effets de cette relation ont été plus spécialement, quoique succinctement, étudiés, dans le paragraphe relatif à l'harmonie, dans le chapitre consacré à l'interprétation; nous redirons seulement ici que les modulations se succédant dans l'ordre des quintes ascendantes (D.), c'est-à-dire DO, SOL, RÉ, LA, MI, SI, donnent de plus en plus de *clarté*; celles du côté des quintes descendantes (S.-D.), DO, FA, SI \flat , MI \flat , LA \flat , RÉ \flat , donnent au contraire de plus en plus d'*obscurité*. La modulation au *triton* (FA \sharp ou SOL \flat par rapport à UT), où se produit la rencontre des deux progressions, est *neutre*. Les modulations au *ton relatif* constituent un simple changement de *mode* d'une même tonalité et n'ont, de ce fait, pas de pouvoir lumineux spécial. Il n'en est pas de même de la modulation opérée par la substitution d'un mode à l'autre sur la même tonique (UT majeur à ut mineur par exemple). Cette modu-

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 249.

lation est très caractérisée et procède par éclaircissement si elle va du mineur au majeur, par assombrissement dans le cas contraire : majeur au mineur.

Les relations de *parenté* entre les tons sont déterminées par la présence de *notes communes* entre les accords parfaits de ces tons. Pour que deux tonalités soient *parentes* ou *voisines*, il faut que leurs accords parfaits contiennent au moins une *note* qui leur soit *commune*.

V. d'Indy dit, à propos des effets que nous venons de constater :

« Il n'est peut-être pas superflu de répéter ici que ces effets appartiennent à la *modulation* et non à la *tonalité*; qu'il n'y a pas de tons *clairs* ni de tons *sombres* en eux-mêmes, mais des *relations* tonales *éclairantes* ou *assombrissantes*, soumises à l'ordre des *quintes*. »

Un peu plus loin d'Indy ajoute : « Certains tons d'orchestre ont plus d'éclat en raison du retour plus fréquent des cordes à vide dans le quatuor, des sons naturels sur les instruments de cuivre; certains effets plus moelleux du piano dépendent de l'emploi plus fréquent des touches noires, moins longues que les touches blanches et attaquées moins énergiquement en raison de leur étroitesse (1). »

C'est bien, en effet, la relation, c'est-à-dire le rapport, donc le *rythme*, qui donne la signification expressive des tonalités. L'erreur qui consiste à croire qu'un ton est susceptible d'être clair ou sombre par *lui-même* a son point de départ dans une

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 259.

fausse définition. Un ton peut, en lui-même, nous *paraître* clair ou sombre ; cette impression n'est pas due à lui, mais à nous. Elle ne se produit donc que par une *relation*. Cette relation ne s'établit pas entre deux tons *exprimés*, et c'est pourquoi elle peut être contestée par d'autres qui ne sont pas, à ce moment, sous la même influence. Elle s'établit entre un *ton idéal sous-entendu, présent intérieurement* à notre esprit, consciemment ou non, et un ton musicalement *exprimé*. Avant de quitter ce sujet pour entrer dans l'étude de l'application de tout ceci à la forme Sonate, il convient de faire cette remarque (aussi bien à sa place dans l'étude générale de l'interprétation qu'ici) : c'est que les *relations rythmiques* (en prenant ce terme dans le sens étroit de sa signification musicale) s'établissent par la *durée*, les *relations mélodiques* par l'*intensité*, les *relations tonales* par la *distance*. Les tonalités obéissent à la loi d'attraction qui régit les distances.

Le mouvement initial.

Le mouvement initial de la Sonate (type de la forme Sonate elle-même) est, dans son ordonnance générale, la forme revêtue par presque toutes les compositions d'ordre symphonique de grandes proportions.

La *Symphonie*, le *Concerto*, l'*Ouverture*, la *Musique de chambre* ont fait à la Sonate l'emprunt de sa construction tonale et thématique. C'est donc une des formes les plus fécondes de la musique, la plus harmonieusement équilibrée peut-être de

toutes les formes actuellement existantes. Beethoven, le génial symphoniste, devait forcément concentrer son effort sur l'appropriation de cette forme à l'expression de ses idées.

« Il introduisit dans ce cadre préexistant sa conception nouvelle des personnages musicaux, des thèmes agissants, réagissants et contrastants, en vertu des deux principes opposés auxquels il a fait allusion plusieurs fois dans ses conversations.

« A mesure que les deux idées exposées et développées dans les pièces de forme Sonate se perfectionnent, on constate en effet qu'elles se comportent vraiment comme des êtres vivants, soumis aux lois fatales de l'humanité : sympathie ou antipathie, attirance ou répulsion, amour ou haine. Et, dans ce perpétuel conflit, image de ceux de la vie, chacune des deux idées offre des qualités comparables à celles qui furent de tout temps attribuées respectivement à l'homme et à la femme (1). »

Le premier thème, plus particulièrement *rythmique*, en général, offre l'apparence d'un *thème masculin*. La seconde idée, *mélodique*, semble d'ordre *féminin*.

Le mouvement initial garde chez Beethoven la coupe *ternaire* qui a toujours fait la principale caractéristique de la Sonate : *exposition, partie médiane, réexposition*.

L'*exposition* comprend *trois éléments* : *premier thème ; passage de transition ; second thème*. Rien de nouveau, en apparence, dans ce *plan*, semblable à ceux des Sonates laissées par ses prédéces-

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 262.

seurs. Mais c'est dans la *nature* des éléments que résident les innovations beethovéniennes. Le propre du génie est souvent de se servir de choses déjà existantes d'une façon tellement particulière qu'elles semblent naître de lui.

Dans l'*exposition*, la *première idée* (A) affirme le *ton* ; elle est relativement courte, et en général d'ordre rythmique.

Plusieurs fois, dans ses Sonates, Beethoven fait précéder l'*exposition* d'une *Introduction* ayant, entre divers buts, celui d'étayer solidement l'affirmation tonale.

Le *passage de transition* devient une formule mélodique distincte, une sorte de *pont* mélodique reliant les tons afférant à chacune des idées. Ce n'est plus une *coda modulante* du premier thème s'infléchissant vers le ton du second, comme était le passage de transition chez Ph.-E. Bach, Haydn, Mozart et même Rust. Sans le caractère *essentiellement modulant* de ce passage, le *pont* beethovénien a souvent l'allure d'une *idée*, et les éléments qui le composent servent aussi dans le développement. La *seconde idée* (B) est mélodique ; la plupart du temps elle est beaucoup plus longue que la première idée, en *trois* éléments consécutifs, dans un ton voisin du ton principal.

Une première phrase est la mélodie proprement dite ; une seconde phrase *complémentaire* de la première, moins mélodique, plus agogique et brillante, est la seule manifestation de l'influence du style du Concerto, de la virtuosité du soliste dans la Sonate ; enfin une troisième phrase, *conclusive*, vient terminer ce bel exposé. Aucune des

phrases constitutives d'une *idée* ne pourrait se séparer des autres, elles sont distinctes mais toujours cohérentes.

Le *développement* ne comporte pas de cadre architectural fixe comme celui d'une exposition. Nous l'avons déjà dit, le développement beethovenien est l'*action* des thèmes, il dépend du caractère, des aptitudes des thèmes.

« 1° *Organiquement*, les éléments *rythmiques*, *mélodiques* ou *harmoniques* fournis par les idées musicales sont tantôt *amplifiés*, tantôt *éliminés*, tantôt *superposés*.

« 2° *Tonalement*, ils passent de l'état d'*immobilité* à l'état de *translation* et réciproquement, en subissant perpétuellement des modifications expressives d'ordre *agogique*, *dynamique* ou *modulant* (1). »

Mais, quelle que soit la destinée des thèmes, toujours règne, au-dessus de leurs vicissitudes d'un instant, l'*ordre* et la *proportion*, ce que Beethoven appelait le *rythme de l'esprit*. Et l'on peut, à ce propos, citer les paroles de W. de Lenz : « On ne surpasse pas l'architecture grecque ; après elle il n'y avait de possible que le style dont *l'unité est un symbole* : l'ordre gothique.

« Beethoven, opposé à Mozart, est comme la personnification de ce style qui, *sans manquer du sentiment de la perfection des lignes simples*, créa le pays fantasque du gothique fleuri (2). »

A propos du développement, chez Beethoven,

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 272.

(2) W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*.

W. de Lenz dit fort justement : « Le travail intermédiaire dans Haydn, dans Mozart, leur manière, en un mot, d'entreprendre une idée, d'épuiser sur elle les ressources de la mélodie, de l'harmonie et du rythme, n'est pas exempte de fatigue et montre parfois cette monotonie qui est le fait de tout précepte d'école, le précepte fût-il parfait, l'école fût-elle un classique modèle. Dans Beethoven, au contraire, l'idée ne succombe jamais ; c'est la forme qui se montre impuissante, parce que l'idée la déborde. De là les formes nouvelles de sa seconde et troisième manières. »

Et plus loin, pour caractériser les transformations, les renouvellements incessants qu'offre la production beethovénienne, de Lenz émet cette réflexion, qui dénote une observation profonde des lois vitales réagissant l'activité intellectuelle de l'homme : « L'histoire montre constamment le spectacle que l'homme appelé à porter l'art plus loin, à le fixer pour longtemps dans ses destinées, résume le génie du plus grand de ses prédécesseurs, et commence par en être l'apogée avant de s'engager dans des voies qui l'élèveront plus haut. Mais il est un phénomène dans Beethoven qu'il importe de constater, qui seul le fait comprendre, c'est qu'en lui il y a trois Beethoven très différents entre eux. Ces différences de style, ces directions de sa pensée, ces transformations capitales de son génie sont les *assises* de son œuvre. Il importe de les étudier dans leur enchaînement, de les suivre dans les influences qu'elles exercent les unes sur les autres, pour peu qu'on ait à cœur de distinguer et de comprendre. »

Ce renouvellement de la *lettre* par l'*esprit* se montre dans les moindres détails de la construction de la Sonate. La *réexposition* des idées, sans constituer extérieurement un changement radical sur la même partie traitée par ses devanciers, offre un nouvel exemple de l'essor particulier que Beethoven sut donner à tout.

Ce n'est plus une textuelle et monotone *redite* des idées transposées ; des changements subtils mais vivifiants font circuler une nouvelle sève dans cette partie de l'œuvre que termine, très souvent, un *développement terminal* ou une *phrase concluante* qui résume l'œuvre entière.

Le *développement terminal* n'est point une redite du développement de la partie médiane de la Sonate. Employant les mêmes moyens d'action, il vise un but différent. Ici, tout concourt à la *conclusion*. La *phrase concluante* est une *péroraison*, issue des éléments essentiels des thèmes, mais non point une phrase textuelle déjà exposée. La phrase concluante est un *résumé* expressif du morceau. Cette innovation très importante est une trouvaille beethovénienne.

La pièce lente.

La pièce lente a été de tout temps la moins fixe de forme. Chez Beethoven, comme chez ses prédécesseurs, il en fut de même. C'est l'endroit de libre expansion, d'intimité, de recueillement intérieur ; la charpente sonore, quoique solidement établie, doit prendre des proportions fort différentes suivant la nature des idées qu'elle doit porter.

Trois formes se partagent l'honneur de concourir à l'édification de l'*Adagio* beethovénien, parmi lesquelles le *Lied* a la prédominance.

1° Type *Lied* } *simple*, à trois sections ;
 proprement dit { *développé*, à cinq sections.

2° *Lied-Sonate*.

3° *Lied varié*.

1° LE LIED. — Le *Lied*, qui est la forme la plus générale du *morceau* lent, est caractérisé surtout par la coupe de la *phrase initiale*.

Nous avons dit (1) en quoi consistait la *phrase-lied*, image résumée de la forme du *morceau* tout entier. « La phrase-lied joue, dans le mouvement lent, le rôle d'un personnage agissant *seul*. » Tous les thèmes accessoires n'y sont le plus souvent qu'impression et décor.

Le type du *Lied* simple est à *trois* sections : Beethoven semble lui préférer souvent la forme développée en *cinq* sections, dans laquelle le thème revient trois fois, ayant entre chacune de ses expositions une section différant par sa tonalité et souvent par ses idées. On ne trouve pas, dans la pièce lente, l'antagonisme de personnages qui caractérise le *morceau* *Sonate*. Lorsqu'il y a contraste de caractères, ce contraste regarde bien plus les sentiments divers s'opposant dans un même personnage que des individus différents. C'est un conflit intérieur, dans la pensée, dans le cœur du héros principal qui fait la matière de l'*Andante*, et non point l'action extérieure fournie par ce héros.

(1) Voir notre ch. 1^{er}, page 19.

C'est d'ailleurs là une des manifestations nécessaires de la loi des contrastes, de cet universel flux et reflux, qui donnent à la Sonate un merveilleux équilibre général. Après l'effort extérieur du premier mouvement, il est nécessaire que l'âme se recueille en elle-même, pour prendre conscience de ses aspirations, et qu'accompagnée d'éléments étrangers accessoires qui ne lui soient point hostiles, elle concentre ses forces renouvelées pour la prochaine période d'activité extérieure, qui va s'ouvrir avec le final.

Une particularité du Lied est d'offrir le caractère de *compartiments* isolés, ayant comme une vie distincte et ne se compénétrant pas mutuellement, dont l'enchaînement n'est que contingent et non point nécessaire à l'équilibre du morceau et à sa vie intime. Voici le plan du Lied développé en cinq sections :

- I. *Exposition du thème* (phrase-*lied* ou phrase *binaire*).
- II. *Élément modulant*, accessoire.
- III. *Réexposition médiane* du thème, au ton principal.
- IV. *Élément nouveau*, différent de celui du II^e compartiment.
- V. *Réexposition terminale* du thème, toujours au ton principal, souvent modifié ou résumé, prenant fin dans une *coda concluante*. La quatrième section présente souvent le caractère d'un *développement* du thème.

2^o LIED-SONATE. — La forme *Lied-Sonate* présente l'aspect d'une *Sonate sans développement* et n'apparaît qu'avec Beethoven. Elle se compose de :

- I. *Exposition*. — Thème *lied* ou thème *binaire* (A) infléchissant vers un ton voisin au milieu et con-

cluant à la 1, ce qui garde le caractère conclusif de *compartiment*.

Pont modulant, distinct.

Phrase nouvelle, seconde idée (B) dans un ton voisin.

Pas de *développement*, mais quelques mesures de *rentrée* pour ramener au ton principal où a lieu la :

II. *Réexposition*. — *Thème* (A), quelquefois varié d'écriture.

Pont.

Seconde idée (B) au ton principal, suivie souvent d'une *phrase concluante*.

Cette forme participe du *Lied* par le fait qu'elle fait usage de *compartiments* isolés ou isolables, par le caractère de son *thème* qui reste *unique personnage* malgré la *seconde idée*, tout accessoire. Elle prend à la forme *Sonate* sa construction tonale mais, par le fait de la juxtaposition immédiate, ou presque, de ses deux expositions, elle participe aussi de l'ancienne forme binaire de la *Suite*.

La pièce lente joue parfois chez Beethoven le rôle d'une importante *introduction* placée avant la pièce finale.

3° LIED VARIÉ. — C'est de l'ancien *double* des pièces modérées de la *Suite* que provient la *variation* du *Lied*.

C'est une succession d'expositions complètes d'un thème unique de forme *Lied* ou forme *binaire*, offrant chaque fois un aspect nouveau par la variation rythmique, mélodique ou harmonique de ce thème.

La *place*, le *rang* de la pièce lente n'est pas plus fixe que sa forme, dans les *Sonates* de Beethoven.

Le plus souvent elle suit immédiatement la pièce initiale, d'autres fois elle prend sa place et ouvre la Sonate, parfois encore elle suit le mouvement modéré ou s'enchaîne au final.

Sauf dans le cas où elle sert de péristyle à la Sonate et dans celui où, sous forme de variation, le final dépend de la pièce lente, cette pièce est toujours dans un ton voisin du ton principal, mais non dans le ton principal lui-même.

Le mouvement modéré : Menuet, Scherzo, Marche.

Ce fut le plus tenace souvenir de la Suite. Le vieux *Menuet*, avec son *trio*, resta, jusque dans les premières œuvres de Beethoven, le type classique de la pièce modérée de la Sonate.

L'origine la plus probable du nom de *trio*, servant à désigner la partie médiane du menuet ou d'une danse analogue, paraît être l'usage de faire jouer la *première partie* et son *da capo* par la totalité des musiciens (*tutti*), tandis que le milieu n'avait ordinairement qu'un *trio* d'instruments (deux violons et un alto, ou deux hautbois et un basson, etc.). Nous trouvons dans les *Concerts* de Bach écrits pour plusieurs instruments concertants avec accompagnement de quatuor à cordes, une application de cette habitude de restreindre l'instrumentation pour la pièce médiane de l'œuvre (dans ce cas spécial *Adagio* placé entre les *Allegro* extrêmes). Le *tutti* est alors interrompu et les instruments récitants *concertent* entre eux, en *trio*. C'est là l'origine de la musique de chambre.

Ce plan si simple d'une danse avec son *trio* subsista plus longtemps que le *Menuet*, son origine; et la forme *Scherzo*, qui remplaça le *Menuet*, garda cette coupe.

Menuet et *Scherzo* consistent tous deux en deux pièces distinctes, différentes de thèmes, à trois temps le plus souvent, et dans le même ton ou des tons très parents. Après la seconde de ces deux pièces, appelée *trio*, on reprend la première qui est le *Menuet* ou le *Scherzo* proprement dit. Dans le *Scherzo*, souvent, cette reprise n'est point textuelle et Beethoven ne tarda pas à la modifier dans le sens des *réexpositions* de Sonate ou de Lied. Parfois une *coda concluante* s'adjoint à cette réexposition.

Étant donné le besoin instinctif de « variété dans l'unité » inhérent à Beethoven et aux grands génies, le *Scherzo* allait subir, en ses thèmes mêmes, un agrandissement nouveau.

Beethoven va établir, entre le thème du *Menuet* et celui du *Scherzo*, une différence assez sensible. La caractéristique de la plupart des thèmes de *Menuet*, c'est qu'ils sont formés de petits groupes rythmiques, de *cellules* dont le sens musical est tout entier contenu dans une mesure à $3/4$ (cette mesure réelle ne coïncide pas toujours avec les barres de mesure; elle va le plus souvent de troisième temps à troisième temps, ou de second à second, rarement de premier à premier).

L'accentuation est donc identique dans chaque mesure, comme le réclamait la *danse* du *Menuet*.

Dans le *Scherzo*, le rythme se compose de plusieurs mesures, chaque mesure n'étant qu'un

temps rythmique. Il y a donc inégalité d'accentuation entre les mesures. C'est ce qu'impliquent les indications *Ritmo di tre battute*, *Ritmo di quattro battute* que l'on rencontre dans certains *Scherzi*, notamment celui de la *Symphonie avec chœurs*. Le rythme se compose alors de *trois* ou *quatre* mesures, devenues de simples temps rythmiques.

La construction générale du *Scherzo* est celle-ci :

I. *Scherzo* proprement dit :

- 1° *Période génératrice* contenant les groupes rythmiques caractéristiques. Cette période est ordinairement reprise *deux* fois en aboutissant à une cadence *suspensive* ;
- 2° *Période secondaire*, le plus souvent transition modulante formée d'un petit *développement* de la période génératrice, ou d'autres fois d'un nouvel élément ;
- 3° Reprise de la *période initiale*, au ton principal, avec cadence *conclusive*, période souvent amplifiée et terminée par une *coda*.

(On fait en général la reprise de la période secondaire et de la réexposition de la phrase initiale, ainsi qu'il est indiqué par le signe ||.)

- II. *Trio*, même construction, même constitution rythmique aussi que celle du *Scherzo*, mais le thème en est plus mélodique, moins orné, moins mouvementé.
- III. *Réexposition du Scherzo*, d'abord indiquée par le simple *da capo*, puis réécrite entièrement par le compositeur ; il y introduit alors quelque variante rythmique ou ornementale qui en change souvent le caractère.

Pendant toute une partie de sa production (1802 à 1817) Beethoven n'écrivit point de pièce de ce

type. Une seule Sonate présente *deux* pièces de cette même forme (la Sonate *op.* 26 contient un *Scherzo* et une *Marche funèbre*).

La *Marche* (funèbre ou non) est exactement de même coupe que le *Scherzo*.

La pièce finale.

La période italienne primitive avait laissé subsister la Gigue comme pièce terminale de la Sonate; Ph.-E. Bach y avait établi l'usage de la forme binaire de la Suite, n'ayant plus le rythme de Gigue. Haydn, Mozart surtout, avaient donné à cette pièce la forme Rondeau. Beethoven garda le Rondeau dans un grand nombre de ses œuvres et ne le supprima que fort tard. Cependant il lui donna une construction particulière, le faisant gagner en cohésion, en unité, par l'introduction d'un nouvel élément. Le *Refrain* devint comme une sorte de *première idée* et le *premier couplet* renferma une *seconde idée* dans un ton voisin, amenée ou non par une *transition modulante*. Cette *seconde idée*, avec ou sans *pont*, se *réexposa* au *ton principal* dans le *dernier couplet*.

La forme typique du *Rondeau-Sonate* peut se résumer ainsi :

- | | | |
|------|---|--|
| Exp. | } | A) <i>Refrain</i> ; <i>première idée</i> , au ton principal. |
| | } | B) 1 ^{er} <i>Couplet</i> : <i>Pont</i> , <i>seconde idée</i> dans un ton voisin. |
| Dév. | } | A) <i>Refrain</i> au ton principal. |
| | } | C) 2 ^e <i>Couplet</i> , présentant soit un élément nouveau, soit un <i>Développement</i> des idées exposées précédemment. |

- RÉEXP. } A) *Refrain* : première idée, au ton principal.
 } B) 3^e *Couplet* : Pont, seconde idée, au ton principal.
 } A) *Refrain*, au ton principal, souvent développé, ou fragmenté, ou présenté sous forme de *Coda concluante*.

Cette très intéressante transformation du Rondeau, introduisant en lui les *expositions* et *réexpositions* propres à la forme Sonate, laisse pourtant subsister tout le caractère particulier du Rondeau, par la *nature des idées*, toujours très différentes d'idées de Sonate, et par l'importance du *refrain*, revenant toujours au ton principal et restant personnage *unique* seulement *accompagne* d'une seconde idée fugitive, souvent simple émanation de lui-même. « Dans la forme Sonate, dit d'Indy, les deux idées se combattent; dans la forme Rondeau elles se complètent. »

Près des deux tiers des Sonates de piano de Beethoven ont comme pièce terminale un Rondeau. Dans certaines autres, Beethoven a adopté une *forme Sonate* d'allure rapide; dans d'autres enfin, il fait appel à la *fugue* et à la *variation*.

Remarques générales.

Le génie de Beethoven ne se contenta pas d'innover, de perfectionner isolément chacune des pièces de la Sonate.

Son sens architectural le poussa à en équilibrer harmonieusement les proportions, à en varier les oppositions, tandis que l'omnipotence de sa pensée intérieure créa une affinité spéciale entre

les diverses parties destinées à former un *tout*.

Avant Beethoven (en exceptant peut-être Rust), les thèmes des divers mouvements d'une Sonate n'avaient point de parenté entre eux. Le contraste qu'ils offraient parfois n'était, en somme, qu'un fait imprévu et non point le résultat d'une intention déterminée soumettant ces éléments l'un à l'autre, établissant entre eux des *parentés thématiques* qui allaient augmenter considérablement l'unité synthétique de l'œuvre.

L'*unité tonale* est toujours sauvegardée avec un soin jaloux. Dans le cas où l'établissement d'une pièce ou d'une phrase dans un ton relativement éloigné ou d'un rapport dangereux pour la stabilité tonale vient à se produire, cet écart est toujours compensé par des oscillations harmoniques complémentaires ou des rappels de modulations caractéristiques qui rétablissent l'équilibre et la cohésion.

Beethoven paraît constamment préoccupé de la recherche des meilleures *proportions* à donner aux diverses pièces de la Sonate, relativement à leur nombre et à leur longueur.

Le premier morceau de la Sonate semble l'attacher tout particulièrement, le Menuet lui paraît un accessoire un peu disparate, il le supprime bientôt, puis, sentant le besoin d'une pièce épisodique, il reprend une forme déjà un peu esquissée dans ses premières Sonates, le *Scherzo*, mais qui réapparaît alors très agrandi et avec une liberté rythmique nouvelle.

Le Rondeau, agrandi, subsiste longtemps puis disparaît à son tour, ne semblant plus, sans doute,

suffisamment équilibrer la portée expressive de la pièce initiale. Ce sont de nouvelles formes (Fugue ou Variation) qui le remplacent dans toutes les dernières Sonates. Le mouvement lent seul demeure, mais il tend à devenir introduction de la pièce finale ou à s'agglomérer avec elle dans les Variations.

Beethoven avait admirablement senti que l'ordre et la proportion ne conduisaient point à la monotonie de redites identiques. Il était apte à *équilibrer* ses masses avec la même solide hardiesse que les grands constructeurs du moyen âge apportaient à élever leurs incomparables cathédrales « dans le style dont l'unité est un symbole ».

Ses idées ont la variété d'expression des innombrables statues des vieux porches ; il excella à en modifier le détail en évitant la commode et fastidieuse répétition, comme les sculpteurs des tympans de la bonne époque savaient différencier les attitudes et revêtements de leurs personnages symétriques. Chez lui, comme chez les admirables artistes médiévaux, le génie sait mélanger la plus exubérante fantaisie, l'expression de la plus suave pureté et l'austérité la plus profonde. Dans un ordre supérieur, il sut allier l'énergie, la puissance, la grandeur surhumaine à l'exquise sensibilité, au charme de l'expression la plus tendre, la plus chastement passionnée ; la gaieté robuste de ses danses paysannes contraste avec la douce quiétude de la nature amie : les combats héroïques d'épiques guerriers voisinent avec les abîmes entr'ouverts, des méditations d'outre-tombe et les ineffables contemplations de la paix supra-terrestre.

Jamais il ne visa à l'effet produit, mais il demeura soumis toujours à la loi intérieure qu'il porta en lui.

Quiconque veut comprendre Beethoven, ou tout au moins essayer d'entrevoir quelque chose de son immensité, de se rapprocher de cette âme qui fut plus que celle d'un musicien et synthétisa musicalement les aspirations de l'humanité déchue et rachetée, doit chercher, au delà des règles et des formules, les manifestations harmoniques de la Loi donnée à la création par l'Amour créateur. Il leur faut se souvenir que cette loi, à laquelle obéissent les mondes, ne rayonne visiblement que pour ceux qui la cherchent au fond de leur cœur.

II. — LES SONATES DE BEETHOVEN

« Ses douleurs, ses joies, ses triomphes, ses déceptions sont de tous les temps, de tous les hommes.

« Beethoven est la nature même des choses dans des conditions qui ne varient point. »

W. DE LENZ.

Beethoven eut, comme tous les grands artistes dont l'évolution fut complète, des différences de style très marquées au cours de sa production; nous adopterons, pour les désigner, la classification donnée par d'Indy en son *Beethoven* :

Première période (imitation) jusqu'à 1801, comprenant les Sonates des *op.* 2 à 23 inclus.

Deuxième période (transition), de 1801 à 1815, comprenant les Sonates des *op.* 26 à 96 inclus.

Troisième période (réflexion), de 1815 à 1827, comprenant les Sonates des *op.* 102 à 111 inclus.

BEETHOVEN (1770-1827) a écrit quarante-neuf

Sonates dont trente-deux pour piano, une pour piano à *quatre* mains, dix pour violon, cinq pour violoncelle et une pour cor. Il nous est impossible d'entrer dans l'analyse détaillée de chacune de ces Sonates (1). Nous ne ferons que quelques remarques sur certaines des plus saillantes, toujours en vue de l'interprétation et de l'audition. Les emprunts que nous ferons aux livres cités en note n'ont d'autre but, également, que de chercher à créer l'atmosphère la plus propice à la compréhension des œuvres auxquelles ils se rapportent. Une étude tant soit peu poussée des Sonates de Beethoven entraînerait non à un chapitre, mais à des livres entiers, ce que nous ne pouvons nous permettre ici.

Première période (*imitation*). Sonates op. 2 à

(1) Le lecteur trouvera tout ce qui se rapporte à l'étude technique de la forme dans le *second livre* du *Cours de composition* de d'Indy. Il fera bien de se reporter également, pour la pénétration intime du caractère des diverses « manières » du maître de Bonn, au *Beethoven* de d'Indy ainsi qu'à l'humoristique essai : *Beethoven et ses trois styles*, de W. de Lenz. Ce dernier livre, écrit à une époque où Beethoven était encore trop peu connu, n'arrive pas à la compréhension profonde des œuvres de la maturité beethovénienne et contient souvent des erreurs techniques, dues à l'insuffisance de la culture musicale de son auteur; il donne aussi trop souvent abri à des anecdotes plus ou moins véridiques sur des menus faits biographiques, mais il reste précieux pour tout ce qui concerne la première et la seconde manière de Beethoven, et par quantités d'aperçus originaux qui ne peuvent manquer d'éveiller l'enthousiasme nécessaire à la pénétration d'une œuvre d'art. D'ailleurs, le rapprochement avec les ouvrages de d'Indy ne laissera point subsister d'incertitude au sujet des détails que nous signalons.

Nous tenons à dire aussi que si nous ne citons que ces ouvrages sus-mentionnés, ce n'est nullement dans l'intention de méconnaître l'intérêt et la valeur d'autres études faites sur Beethoven ou sur son œuvre, mais parce que ce sont les seuls qui nous offrent ce qui nous est utile ici, au point de vue spécial où nous nous sommes placés.

23 *inclus*. — Dans sa « première manière », qui comprend vingt-deux Sonates, Beethoven reste assujetti au *style galant* établi par Ph.-E. Bach, Haydn et Mozart; il n'atteint même pas au niveau des dernières Sonates de Rust qui lui sont contemporaines.

Rien de particulier à dire sur les trois *Sonates pour piano*, *op. 2* (1795), ni sur les deux *Sonates pour violoncelle*, *op. 5* (1795), pas plus que sur celle pour *piano*, *op. 49*, n° 2 (1795) ni sur celle pour *piano à quatre mains*, *op. 6* (1796).

De la *Sonate pour piano*, en *mi♭*, *op. 7* (1796), de Lenz a dit : « Cette composition est déjà à mille lieues des trois premières Sonates. Le lion y fait trembler les barreaux de la cage où le tient encore enfermé une impitoyable école ! » Le Rondeau de cette œuvre est le premier qui se termine par une *phrase concluante* différente du *refrain*.

Nous ne nous arrêterons que sur la dernière des trois *Sonates pour piano*, *op. 10* (1797), dont les deux premières n'offrent rien de très extraordinaire (1).

C'est dans celle en *ut* que Beethoven emploie la forme Sonate (dans un mouvement plus rapide) pour la première fois comme pièce finale.

Le *Scherzo* de la deuxième Sonate (en *fa*) est d'un ordre rythmique très agrandi. « Les voyageurs nocturnes qui y arrivent ont une étrange façon. Les morts vont vite et quelles plaintes ils gémissent ! »

(1) La critique d'alors en jugeait autrement. L'*Allgemeine Musik Zeitung* de 1799 disait : « L'abondance des thèmes amène Beethoven à accumuler des pensées sans ordre et dans de bizarres groupements, de telle sorte que son art paraît artificiel et reste obscur. »

sent! Enfin le silence se fait; un majestueux majeur (RÉ_b) à grandes lames d'harmonie réunit tout le monde (1). » Ce *Scherzo* est déjà du grand style rythmique beethovénien et offre une remarquable analogie avec celui de la *Symphonie héroïque*.

Mais la plus importante des trois Sonates est la troisième, en RÉ.

Dans le premier morceau une même cellule



fait le fond des deux idées et des développements. Le pont est très mélodique. L'ensemble est fougueux et mouvant.

Le *Largo e mesto* est le morceau capital de la première manière de Beethoven, ou plutôt il est le point de départ de la deuxième étape expressive de son style. « Lire ce *Largo*, c'est soulever une pierre tumulaire. Il comblerait la mesure de la douleur humaine si les adagios de la seconde et troisième manière ne nous attendaient pas », dit très bien de Lenz.

La forme de ce *Largo* est un grand Lied à cinq sections dont voici le plan :

(1) De Lenz émit, à propos de la comparaison qu'il vient de faire, une réflexion que nous faisons nôtre : « Nous avons appelé ce *Scherzo* une scène du *Blocksberg*. D'autres comparaisons en rendraient aussi bien le sens mystérieux. Aussi le propre de la musique, nous croyons devoir le dire pour l'intelligence de cet essai, n'est-il point de devenir matériellement palpable, mais de réveiller des idées analogues à celles que le compositeur voulait exprimer. »

- | | |
|--|---|
| I. Thème binaire, en <i>ré</i> ,
repos en <i>ut</i> , cadence
en <i>la</i> . | <i>Remarques</i> : la construc-
tion tonale du thème
est différente à chacune
des expositions. |
| II. Section modulante, de
FA à <i>ré</i> . | |
| III. Thème en <i>ré</i> , repos en
SI \flat , cadence en <i>ré</i> . | |
| IV. Développement de la
section II et du thème. | Développement <i>dynami-</i>
<i>que</i> admirable d'inten-
sité expressive. |
| V. Conclusion par le thème
<i>fragmenté</i> . | |

Délicieusement frais est le *Menuet* qui suit ; le regard s'éclaire par la paix des champs, après s'être concentré vers les régions d'ombre mystérieuse. Contraste qui ira toujours s'approfondissant, au fur et à mesure que l'évolution de Beethoven s'accomplira. « Le sourire de Beethoven était incomparable, on eût dit d'une douce lumière éclairant les abîmes de la pensée qu'on lisait sur l'ensemble de ses traits endoloris (1). »

Cette Sonate se termine par un Rondeau à *quatre* refrains plein de vivacité et d'imprévu.

Les trois *Sonates pour violon, op. 12* (1798), n'offrent point de particularités à signaler.

En face de la *Sonate* suivante, *op. 13* (1798), nous faisons nôtre la boutade de Lenz : « Nous voudrions ne pas avoir à parler de cet ouvrage après les flétrissures qu'il a subies pendant cinquante ans » (il en a encore subi bien d'autres depuis le temps où ces lignes s'écrivaient !) dans les pensionnats et autres institutions « où l'on n'apprend *pas* le piano. Le nom de Beethoven y

(1) De Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 137.

résonne-t-il d'aventure? La dame du logis sort, non sans peine, de dessous des cahiers richement reliés un papier *écorné* qui n'eut seulement pas les honneurs de la sépulture en maroquin. Livré au naturel, son sort fut d'être dépecé par les élèves comme l'âne mort à la barrière du Combat dans le roman de J. Janin. Du plus loin que vous voyez le cahier, vous vous écriez effrayé : « Madame, « c'est la pathétique! — Oui, monsieur, c'est « *Beethoven!* » fait-elle avec un sourire capable. Prenez alors la poste, l'omnibus même qui viendrait à passer, mais n'entendez pas la timide et charmante enfant, les cheveux roulés en spirale, vous servir la pathétique au sucre d'orge (1). »

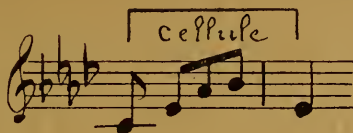
Cette œuvre, à la malheureuse destinée, est la plus avancée, comme structure, des Sonates de la *première manière*; elle contient une *cellule cyclique* qui influence chacun des trois mouvements. Cette cellule est contenue implicitement dans l'Introduction; elle forme la phrase initiale de la *seconde idée* du premier morceau (2) :



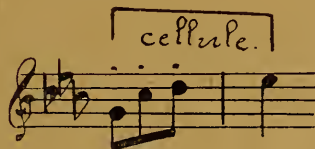
(1) De Lenz, p. 163.

(2) Il n'est peut-être pas inutile de faire observer, au point de vue de l'interprétation de cette phrase et pour des cas analogues, que dans les passages mélodiques, avec des *valeurs longues piquées*, le *point raccourcit* la valeur mais n'allège pas l'attaque. La proportion de la note piquée reste d'ailleurs en rapport avec le *mouvement*, le *caractère* du morceau et la *valeur* de la note. Le *point allongé* raccourcit la note à peu près des *trois quarts* de sa valeur; le *point rond*, de la *moitié*; le *point sous un tiret* ou une *liaison*, du *quart* seulement.

elle se retrouve dans la phrase du Lied :



et forme le thème du *refrain* du Rondeau final :



qu'il faut élever « à une expression pathétique ».

Il faut encore remarquer la très spéciale construction du premier morceau.

Il débute par un *Grave*, qui, tout en servant d'introduction, se mêle étroitement à la marche du morceau. Cette idée est une antagoniste du premier thème et lutte avec lui dans le développement pour reparaître, démembrée et vaincue, à la fin du morceau. Il n'y aura plus d'exemple d'une construction semblable jusqu'aux œuvres de la dernière manière de l'auteur.

Rien de bien saillant à signaler dans les deux *Sonates pour piano, op. 14* (1798).

Les interprètes penseront seulement à ne pas alanguir le *Scherzo* de celle en MI dont l'*Allegretto* est bien plus un *Allegro furioso* qu'un élégant badinage à révérence.

De la seconde Sonate, en SOL, notons la pièce finale dont de Lenz dit : « Le *Scherzo* est un morceau de bonne gaieté qui n'a pas d'âge et ne sau-

rait en prendre. Le morceau finit comme si le poète soufflait sa lampe. »

Les *Sonates*, *op. 49* n° 1 *pour piano* (1799) et *op. 17 pour cor* (1800) sont sans intérêt.

La *Sonate pour piano*, *op. 22* (1800) offre dans son premier morceau un développement dont la marche par modulations assombrissantes est dégradée avec un talent extrême. L'*Adagio con molt' espressione* est le seul exemple, dans les Sonates du maître, d'un mouvement lent ayant tous les éléments, *développement compris*, de la vraie forme Sonate. Le charmant *Rondo à quatre refrains* a ses deux derniers refrains variés et une phrase concluante pour le terminer.

Mentionnons seulement les 2 *Sonates pour violon*, *op. 32* (1800), et arrivons à la deuxième floraison du géant musicien, allant braver maintenant splendidement les tempêtes qui vont l'assaillir avec fureur.

Seconde période (transition). *Sonates op. 26 à 96* inclus. — « Jusqu'alors il n'a écrit que de la musique, maintenant il écrit de la vie. Qu'est-il donc advenu pour que se produise chez Beethoven un pareil changement? Mais simplement ceci : au cours de la trente et unième année, les passions qui n'avaient fait, pour ainsi dire, qu'effleurer sa prime jeunesse, se sont abattues sur lui et l'ont entraîné dans leur tourbillon.

« Il a senti, il a aimé, il a souffert. Et, sans peut-être même en avoir pleine conscience, il s'est vu, en quelque sorte, forcé de fixer en sa musique ses sentiments, ses émotions, ses souffrances. Sa

musique laisse, comme à travers une surface transparente, notre regard pénétrer jusqu'au fond de son âme. Il nous dévoile éperdument les trois amours dont cette âme est toute remplie en cette seconde période de sa vie : la *femme*, la *nature*, la *patrie*. Et ces trois amours furent ce qu'ils devaient être chez un aussi puissant génie, véhéments jusqu'à la passion, jusqu'au délire. Que l'on ajoute à ces élans du cœur l'inquiétude causée par les premières atteintes de l'infirmité qui bientôt lui fermera — peut-être pour le plus grand bien de l'art — toute communication avec ses semblables, alors on pourra comprendre l'expansion, l'exubérance de cette seconde manière (1). »

Telle est, en effet, la raison d'être de la « deuxième manière » du maître, tel est l'aspect qu'elle nous offre.

Aussi, dans cette exubérance, c'est un vaste remaniement qu'il tente, un renouvellement de tous les éléments. Le cadre dans lequel sa pensée, jusqu'ici presque exclusivement *musicale*, a pu se contenir, ne saurait lui suffire maintenant.

Il faut qu'il l'agrandisse à sa taille. Il gardera du formulaire en usage ce qui est immuable ; il respectera la loi en foulant aux pieds la *règle*. En s'affranchissant de la *lettre*, il se fait serviteur de l'*esprit*. Aussi, loin d'aboutir au désordre, il va atteindre à un ordre plus élevé sur lequel se fonde une ère nouvelle.

Nous avons étudié, dans la première partie de ce chapitre, les innovations beethovéniennes au point

(1) V. d'Indy, *Beethoven*, p. 55.

de vue technique, il nous faut ici simplement dégager la nature des sentiments qui se veulent exprimer. Ainsi parviendrons-nous moins malaisément à les comprendre à l'audition et à les exprimer nous-mêmes dans l'interprétation.

Trois amours se partagent le cœur de Beethoven à cette époque de sa vie : l'amour de la femme, l'amour de la nature, l'amour de la patrie. Mais sous quel aspect apparaissent-ils à l'artiste? Voilà ce qu'il importe de savoir.

« Beethoven, être éminemment pur et profondément chrétien, ne pouvait concevoir l'amour sensuel qu'à la façon des commandements de Dieu : en mariage seulement... Dès lors rien d'étonnant que sa vie ne nous offre aucune liaison romanesque, aucune aventure échevelée, aucun crime passionnel (1). »

Beethoven, être éminemment pur... ; oui, de toute son œuvre se dégage cette pureté et c'est ce qui fait que, quelles que soient la violence des passions déchaînées et la révolte de la douleur qui hurle à travers la tempête, jamais cette musique n'est malsaine, jamais on n'en sort amoindri ou affaibli.

Et peut-être est-il permis de voir là, précisément, une des raisons des passagers errements de quelques-uns qui, respirant là la pureté qu'ils appréhendent, pour la fuir nient la beauté de la musique qui la proclame.

Quoi qu'il en soit, le premier désespoir beethovenien apporte les *Sonates op. 27, n° 2, op. 31, n° 2 et op. 57*... « Lisez *la Tempête* de Shakespeare »,

(1) V. d'Indy, *Beethoven*, p. 56.

répond Beethoven aux investigations curieuses qui veulent percer le mystère de son âme, mais en réalité « le vent de tempête ne souffle ni sur l'île, ni sur la mer, il se déchaîne en un cœur, un cœur qui souffre, qui rugit, qui aime et qui triomphe » (1). Cœur si grand et si puissant que, vraiment, « ce n'est pas à la femme qu'on pense en lisant la *Sonate en ut #* ou l'*appassionata* : comment y voir d'autre personnage que l'artiste créateur lui-même qui se plaint, se révolte ou se détourne pour aller chercher consolation dans les bois ou les riantes prairies (2)? »

Nous voilà amenés à considérer le second des amours de Beethoven : l'amour de la nature.

« La nature fut pour Beethoven non seulement une consolation de ses douleurs et de ses désillusions, mais encore une amie avec laquelle il se plaisait à converser familièrement, seul entretien auquel sa surdité ne fit pas obstacle.

« ... Beethoven aime ardemment la nature et il sait nous la montrer à travers le prisme d'un cœur d'artiste, d'un cœur plein de tendresse et de bonté qui ne vise qu'un but : s'élever, et, par l'amour de la création, pénétrer jusqu'au Créateur : « Aux champs, il me semble entendre chaque arbre me « dire : *Saint, Saint, Saint* (3)! »

En souvenir de ces doux entretiens avec l'amie que son cœur écoute tandis qu'il repose sur elle ses yeux ravis, Beethoven nous a laissé les *Sonates op. 28, 30, n° 3* (violon), *31, n° 3, 53, 96* (violon)

(1) V. d'Indy, *Beethoven*, p. 58.


(2) *Ibid.*, p. 59.

(3) *Ibid.*, p. 66 (les paroles citées par d'Indy sont de Beethoven).

et maintes pages disséminées dans d'autres Sonates, pour nous borner à cette forme.

Enfin le troisième amour pour lequel vibrait son cœur était l'amour de la patrie. Amour de son « unique patrie allemande » et amour de sa patrie d'adoption, l'Autriche, dont il partagea, moralement et matériellement, les angoisses, la détresse et le triomphe final.

Par quel procédé ce sentiment fut-il exprimé? Par « l'adaptation d'un rythme belliqueux à la mélo-

die ». Ce rythme :  est celui qui est encore en usage « dans toutes les circonstances militaires où la musique peut trouver place (1) ».

Il est tout naturel que le rythme de marche lié, par une association d'idées toute courante, à l'armée et par celle-ci au drapeau, symbole de la patrie, soit devenu l'expression habituelle du sentiment patriotique.

Maintenant que nous voilà avertis de la nature des sentiments qui vont se refléter dans les œuvres qu'ils inspirèrent, parcourons (hélas! avec quelle regrettable hâte sommes-nous obligés de le faire!) cette nouvelle route offerte à notre admiration.

De l'année 1801 datent quatre *Sonates pour piano*, les op. 26, 27, nos 1 et 2, et 28.

La *Sonate op. 26* est la première qui ne contienne aucun mouvement de forme Sonate.

Le premier morceau : *Andante con Variazioni*, partage quelque peu le sort non enviable du morceau dit *Clair de lune*, que les médiocres « tapo-

(1) V. d'Indy, *Beethoven*, p. 76.

teuses » ont toutes plus ou moins défigurées.

Nous ferons observer, au point de vue de l'interprétation, que, lorsque le premier morceau d'une Sonate est une pièce lente appelée *Andante*, le mouvement de cette pièce est relativement moins lent qu'il ne serait si cette pièce était à sa place normale, au milieu de l'œuvre, où elle formerait contraste avec l'agitation qui précède ou qui va suivre. Ici c'est un *mouvement lent*, pour une *pièce qui devrait être vive*.

De ce premier mouvement il convient de citer particulièrement la *cinquième* variation, dans laquelle le thème disparaît sous des voiles mouvants. Une calme phrase concluante achève le morceau.

« Ces variations sont une vraie pierre de touche pour l'artiste. On sent d'abord si le pianiste qui les interprète est de race ou de sang croisé, un prix du Conservatoire ou un poète? Ce thème que les enfants jouent, les talents les plus complets savent seuls le dire (1). »

Après le charmant *Scherzo*, vient la trop célèbre *Marche funèbre*, victime innocente de sa renommée.

Remarquons, une fois pour toutes, qu'une marche funèbre ne doit pas être une lamentation. C'est une *marche*, donc un *cadre*, une chose *extérieure*; ce n'est ni une prière ni une déploration. La sonorité de cuivres de celle-ci doit être solennelle, mais froide. Ce n'est qu'à la conclusion, tandis que la timbale s'éloigne, toujours impassible, rythmant ses coups sourds, que gémit une phrase doulou-

(1) De Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 183. Lire aussi l'anecdote qui se rapporte au *trille* de la 23^e mesure du thème.

reuse qui ne fait plus partie de la marche et en est le commentaire.

Le *Rondo* qui termine la Sonate, alerte dessin qui court sans arrêt, n'a pas de refrain final, mais une simple conclusion qui s'évapore comme un souffle.

La *Sonate op. 27 n° 1* a été intitulée *Sonata quasi una Fantasia*. Tous ses morceaux sont enchainés. Aucune particularité expressive à y signaler.

La *Sonate op. 27 n° 2*, éditée en 1803 sous le titre *Sonata quasi una Fantasia dedicata alla madamigella contessa Giulietta di Guicciardi*, Sonate plus connue sous le surnom de *Clair de lune* dont l'a affublée le musicographe Rellstæb, est vraiment la première du style nouveau tout à fait caractérisé.

Son premier morceau, *Adagio sostenuto*, est un admirable Lied construit sur un persistant arpège de tonique qui reviendra, violent et agité, dans le final.

Dans cette atmosphère calme et triste s'élève un appel répété du *sol #* qui reviendra aussi, fiévreux et interrompu, dans le final.

Sans arrêt après ce Lied initial doit se jouer le *Scherzo*, portant l'indication : *Allegretto*. « L'indication vague *Allegretto*, qui exprime ainsi une forme de la musique et non point un mouvement seulement, allait mieux à Beethoven, parce qu'il le laissait libre toutes les fois qu'il n'avait pas à exprimer les sentiments de gaieté et d'entrain dont le nom de *Scherzo* éveille l'idée. Les *Allegrettos* de Beethoven sont le plus souvent des

épisodes remplis de douce tristesse et de cette secrète ironie qui est souvent le fond de la pensée de Shakespeare et de Cervantes (1) ».

Ici l'*Allegretto* est un épisode contrastant par sa calme bonhomie populaire avec le drame intérieur qui se déroule dans les pièces extrêmes. Il semble que la mélancolique rêverie soit interrompue par quelque groupe de paysans passant au loin en dansant. Mais l'esprit de l'artiste ne reste pas longtemps occupé à écouter le bruit de paisible fête et c'est une explosion de la douleur jusqu'ici concentrée qui déchaîne la tempête de l'angoissant final.

C'est « une coulée de lave enflammée. A chaque sommet de son incessante ascension, deux coups de tonnerre éclatent et la rejettent à son point de départ. Un instant ce débordement fait halte; on le dirait exténué, mais c'est pour reprendre de plus belle (2) ».

C'est toute la paix de la campagne que respire au contraire la claire *Sonate op. 28*. Cette œuvre est antérieure, malgré son numéro d'œuvre, à la Sonate précédente et semble être la confidence faite aux champs et à la forêt d'un moment de calme bonheur, à l'aurore de l'amour pour la « Damigella contessa Giulietta di Guicciardi (3) ».

Elle est construite en *quatre* mouvements, suivant la forme traditionnelle.

Son premier morceau contient un admirable

(1) W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 204.

(2) W. de Lenz. *Ibid.*, p. 209.

(3) V. d'Indy, *Beethoven*, p. 71.

exemple de développement par *élimination* et *condensation* (1).

Le *Scherzo*, malgré son titre, est un *Menuet*.

Dans les trois *Sonates pour violon op. 30* (1802), il faut citer la *seconde idée* de la *deuxième Sonate* (en *ut*) « à l'allure d'une attaque de grenadiers Préobrajenski (2) ».

Dans la troisième de ce faisceau de Sonates, il faut retenir surtout le « gai Rondeau à *cinq* refrains où nous pouvons lire, semble-t-il, l'expression bien vivante de la bonne humeur d'un Beethoven errant sur les collines des environs de Vienne (3) ».

De la même année 1802 datent les deux premières des *Sonates op. 31*. Dans la *première*, celle en *sol*, de joyeux paysans s'ébattent en un gaillard *Rondeau*; la *seconde*, en *ré*, est un douloureux combat intérieur du même ordre que l'*op. 27*, n°2.

Dans le premier morceau, inquiet et douloureux, une interrogation persistante est énoncée par le *Largo* initial. Elle revient au début du développement ainsi qu'à celui de la réexposition où elle donne lieu à des « amplifications d'ordre presque dramatique ».

Dans le courant du morceau se déploie l'antagonisme constant entre deux principes, l'un rude et impérieux, l'autre douloureusement suppliant.

L'*Adagio* est dans la forme Sonate *sans* développement.

L'*Allegretto* final en forme Sonate reste un

(1) Lire dans W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 214, ce qui se rapporte à cette œuvre.

(2) V. d'Indy, *Beethoven*, p. 78.

(3) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 360.

sombre tourbillon où la *seconde idée* s'obstine à répéter son dessin fiévreux.

Avant la troisième Sonate qui porte le numéro d'œuvre 31, a été écrite la *Sonate pour violon*, *op. 47* (1803), dite *Sonate à Kreutzer*, à cause de sa dédicace et malgré que ce violoniste ne l'ait pas jouée une seule fois en public, la jugeant de « peu d'effet ».

Elle est maintenant choisie de préférence à de meilleures œuvres de Beethoven parce que les violonistes la savent au contraire de « beaucoup d'effet », surtout en la *seconde variation* de son thème, où ils se maintiennent sur les notes hautes de leur instrument à la façon des équilibristes sur une corde tendue, ce qui soulève souvent les « ah ! ah ! » satisfaits et prolongés de quelque dame pâmée devant cet exploit.

Passons.

La *Sonate op. 31* n° 3, pour *piano*, qui date de 1802-1803, ne nous arrêtera pas, bien qu'elle soit intéressante (1).

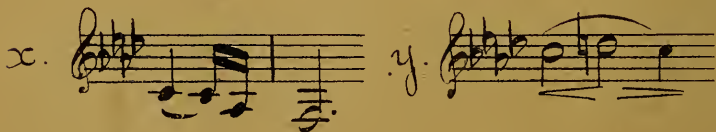
De 1803 à 1804 fut écrite la *Sonate pour piano*, *op. 57* (2). De Lenz dit plaisamment (mais sa verve porte juste encore de nos jours) : « C'est là une éruption volcanique qui ouvre la terre, qui éclipe le jour en emplissant l'air de ses projectiles. C'est de plus un honnête casse-doigts, et à ce titre la Sonate ne déplaît pas aux plus osés écuyers du piano moderne. Pour ces messieurs, la *Sonate en*

(1) Lire dans de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, ce qui se rapporte à cette Sonate, p. 225.

(2) Le surnom par lequel cette Sonate est connue : *Appassionata*, est le fait de l'éditeur Cranz et non un titre donné par Beethoven.

fa mineur est tout Beethoven, comme la *Sonate pathétique* est tout Beethoven pour les pensionnats et institutions analogues. Ne faut-il pas énormément remuer les doigts, voire même le corps, pour étrangler le monstre? Dès lors la Sonate devient possible et le pianiste-voltigeur y élit volontiers domicile. Cette Sonate est son « jeu de paume ». Il est bien regrettable que cette Sonate soit si souvent et si totalement défigurée par l'incompréhension des exécutants qui tantôt, voyant en elle un exemplaire de *musique classique*, en concluent qu'elle doit être dépourvue de vie et d'émotion, l'enserrent sous de tyranniques bandelettes et font d'elle un moderne succédané des antiques momies; tantôt s'autorisent du qualificatif d'*appassionata* (donné par un éditeur en quête d'un titre à succès), pour réduire cette œuvre, noble et grave autant qu'ardente, à un pitoyable déballage du plus exacerbé *rubato* légué par la déclamatoire improvisation romantique. Qui se douterait, sous ces masques contradictoires et également faux, de la profonde beauté de cette œuvre? Elle marque, en composition, l'avènement d'une forme nouvelle, cadre digne des idées puissantes que la musique y exprime. Nous ne pouvons qu'en donner, sèchement, un bref aperçu.

Cette Sonate contient deux *cellules génératrices* de toute l'œuvre, l'une *rythmique* (X), l'autre expressive (Y):



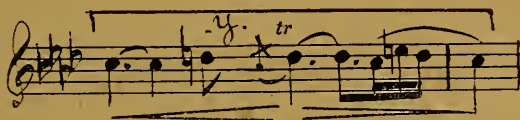
La cellule X donne naissance, *mélodiquement*, à la *première idée*, et *rythmiquement*, à la première phrase de la *seconde idée* du premier morceau :



Cette *même cellule* se retrouve *harmoniquement* dans le *premier thème* du *Final* :



La cellule Y *expressive* apparaît d'abord à l'état *ornemental* :



puis elle se réduit à un *rythme bref* :

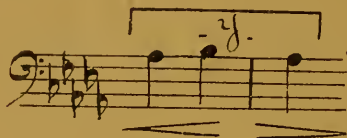


Elle engendre tout le *Pont*, sous forme d'une *plainte angoissée* :

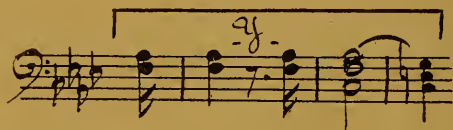


et presque tout le *développement* de la pièce initiale de la Sonate est basé sur elle.

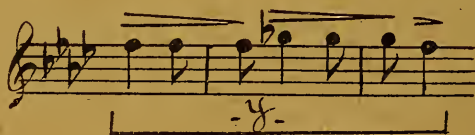
Le thème de l'*Andante* en est une nouvelle floraison :



Enfin le second élément du *thème du Final* en est une déformation enfiévrée :



tandis qu'un thème assez court, apparaissant au milieu du développement, en provient encore :



Nous ne pouvons donner ici d'autre analyse, car elle nous entraînerait à trop de détails. « Lutte douloureuse, calme réflexion, victorieux enthousiasme : telles sont les caractéristiques des trois parties de l'œuvre, inabordable pour tout interprète qui ne sait jouer du piano qu'avec ses doigts et ne cherche pas ses sonorités au plus profond de son cœur (1). »

(1) Nous ne saurions trop recommander aux interprètes l'étude attentive de l'analyse de cette œuvre dans le second livre du *Cours de composition* de d'Indy, p. 347, dont cette citation est extraite.

En 1804 apparut la *Sonate op. 53* (1). Elle est en deux mouvements :

1^o *Allegro con brio* dans lequel il faut signaler la double exposition du premier thème, sous une disposition rythmique et une orientation tonale différentes, ainsi que le fait nouveau de la seconde idée ne s'exposant dans le ton principal ni dans l'*exposition*, ni dans la *réexposition*, mais seulement après le *développement terminal*.

2^o *Introduzione, Adagio molto et Rondo, Allegretto moderato*.

L'Introduction à la *sous-dominante* s'enchaîne par la *dominante* au Rondeau en UT.

La simple mélodie du *refrain* de celui-ci fut l'objet de *six essais* différents de la part de Beethoven.

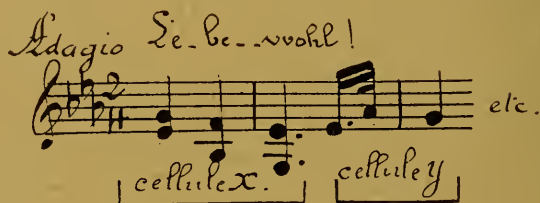
Le thème du refrain se trouve modifié dans sa *quatrième exposition*. Le *quatrième* couplet développe encore le *rythme* de la *cellule* puis une *augmentation* de la *période génératrice* sur une pédale de *dominante* soutenue par un *trille continu* (ce qui est une écriture pianistique à laquelle Beethoven aura souvent recours à partir de ce moment). Le *cinquième refrain* est fragmentaire et conclusif.

Rien à dire sur la *Sonate op. 54, pour piano* (1805), ni de la *Sonate pour violoncelle*, en LA, *op. 69* (1808). Une *Sonatine pour piano, op. 79*, allègre et populaire, date de la même année. La *Sonate pour piano, op. 78* (1809) semble une esquisse inachevée. Mais de cette même

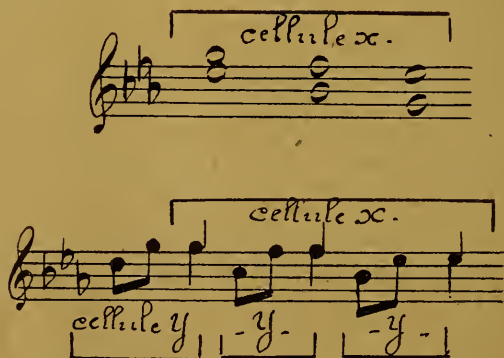
(1) Appelée en Allemagne *Waldstein-Sonate*, à cause de sa dédicace, et *l'Aurore* en France, sans qu'on puisse savoir pourquoi.

année 1809 date une très belle *Sonate pour piano*, op. 81, intitulée par Beethoven: *les Adieux, l'Absence, le Retour*, dédiée à l'archiduc Rodolphe, son élève et ami.

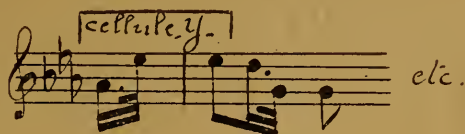
Cette Sonate, aussi remarquable par sa beauté expressive que par l'unité thématique de sa construction, est bâtie à peu près exclusivement sur *deux cellules* qui sont contenues dans l'*introduction* :



La première cellule X a été citée comme exemple de *cellule harmonique*, dans la partie technique de ce chapitre. Elle engendre la *seconde idée* du mouvement initial et l'*expressif développement terminal* de ce même morceau. La cellule rythmique Y donne naissance au *premier thème*, lequel est issu également de la cellule mélodique (X) :



Le rythme de la cellule Y se retrouve dans l'*Andante* :



Le thème du final lui-même n'est qu'une modification de ce rythme :



et il est une émanation harmonique de X :



qui semble, dans sa joie, faire danser le thème de l'*Adieu* qui fut cause de ce bonheur du *Retour*.

Les trois morceaux de cette œuvre sont écrits dans la forme Sonate. L'*Andante* ne comporte pas de développement.

De 1812 date une autre *Sonate* dédiée à l'archiduc Rodolphe, celle pour *violon*, *op. 96*. Nous voulons laisser ici la parole à d'Indy qui sut si bien la caractériser : « Dès le premier mouvement, on se

sent caressé par une molle brise et si, par deux fois, des troupes passent dans le lointain, on oublie rapidement l'appareil de guerre devant la douceur du paysage évoqué (1). »

C'est la seconde idée qui, avec son rythme martial, trouble un instant la fraîcheur du morceau :



De la troisième phrase de cette seconde idée, d'Indy fait remarquer le « charmant » dessin :



et ajoute : « Il est bien rare que les virtuoses interprètent cette phrase de façon à en dégager l'expression rêveuse que l'auteur a voulu lui donner (2). »

Le morceau se termine par un développement d'une exquise poésie.

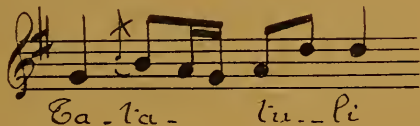
« L'*Adagio*, de forme Lied, est un pur chef-d'œuvre de pénétrante mélodie, rêverie qui pourrait faire pendant à celle « au bord du ruisseau ». Il ne s'achève pas ; une fête paysanne servant de *Scherzo* vient tout à coup troubler la rêverie. Et rien de plus curieux que ce *Scherzo*. Pour la pre-

(1) V. d'Indy, *Beethoven*, p. 75.

(2) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 370.

mière fois, peut-être, Beethoven y devient descriptif. Étendu dans une prairie, peut-être juché sur un arbre, le poète note d'abord une danse campagnarde aux rythmes heurtés, presque barbares, c'est le *Scherzo* : puis, voici que, de l'autre côté, lui parviennent, comme apportés et remportés par des coups de vent, les échos d'une danse citadine : *ralse noble*, aurait dit Schumann, qui disparaît bientôt pour faire place, en bon *trio* classique, au *Scherzo redivivus* (1). »

« Le final, en forme de *Thème varié*, sur une chanson populaire connue :



participe également de ces impressions campagnardes, mais non triviales (2). »

La « seconde manière » de Beethoven s'achève, au point de vue des Sonates, par l'*op. 90*, pour piano, en deux morceaux. Elle date de 1814, elle est dédiée au comte Moritz von Lichnowsky (3).

Le premier mouvement : *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (4) contient un *premier thème* en trois éléments (ce

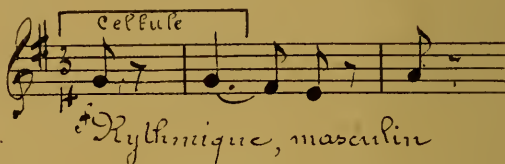
(1) V. d'Indy, *Beethoven*, p. 75.

(2) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 370.

(3) « Schindler, dit d'Indy en son *Cours de composition*, raconte que Beethoven disait des deux morceaux de cette Sonate : « Le premier pourrait s'intituler *Combat entre la tête et le cœur*, et le second « *Dialogue avec l' Aimée* ». Tel est, en effet, le sens poétique de ce véritable *épithalame* au dédicataire qui, après bien des hésitations, s'était décidé à épouser une actrice de Vienne qu'il aimait depuis longtemps ! »

(4) Assez vite, mais avec sentiment et expression.

qui est rare chez Beethoven), présentant un antagonisme expressif par leur caractère tour à tour masculin et féminin, et qui est dû à l'intention poétique (tête et cœur) :

Th. A^a 

Rythmique, masculin

Th. A^b 

douce
Mélodique, féminin

Th. A^c 

Harmonique, conculant

Le *Pont* est formé par la cellule initiale, comme sera formé le *pont* du Rondo. Le second thème, pour rétablir l'équilibre avec le premier, est nécessairement très court. Le développement est un admirable modèle de l'emploi de l'*élimination* et des modifications *agogiques*.

Le second mouvement de la Sonate : *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen* (1), est

(1) Exécuter pas trop vite et très chanté. Voy. dans de Lenz, *op. cit.*, p. 245, les observations relatives à la terminologie allemande employée dans cette Sonate. C'est dans la Sonate des *Adieux* que Beethoven a employé pour la première fois la langue allemande au lieu de la langue italienne pour les indications de mouve-

le dernier *rondeau* qu'offrent les Sonates de Beethoven. Il respire le calme bonheur conjugal que Beethoven ne connut jamais.

Quittons à présent les belles œuvres que nous venons de parcourir si hâtivement et pénétrons, avec une respectueuse émotion, dans le sanctuaire de la *troisième manière* du maître, où nous allons trouver *sept* Sonates, admirables annonciatrices des splendeurs des derniers *quatuors*, de la *Messe en ré*, et de la *Symphonie avec chœurs*.

Troisième période (*réflexion*). *Sonates op. 102* à *111* inclus.

1815: 2 Sonates pour violoncelle; UT, RÉ, *op. 102*.

1816: 1 Sonate pour piano; LA..... — *101*.

1818: 1 — pour piano; SI b..... — *106*.

1820: 1 — pour piano; MI..... — *109*.

1821: 1 — pour piano; LA ♯..... — *110*.

1821: 1 — pour piano; *ut*..... — *111*.

« Tout en s'appuyant sur les données de notre sphère d'impressions, dit de Lenz, Beethoven la dépasse et la continue au delà des limites qu'elle a pour nous. »

C'est maintenant que vont s'ouvrir les insondables abîmes entrevus par le grand solitaire. Nous assistons à un renouvellement complet de sa pensée, aussi profond que la première métamorphose subie vers la trente et unième année de sa vie.

« A quel événement attribuer ce changement soudain? En vain tenterait-on de rattacher ce

ments. La manière dont elles sont rédigées indique nettement qu'il se préoccupait avant tout de l'*expression*, qui seule donne la vie à l'œuvre.

nouveau style à une cause *extérieure* quelconque. La source de l'évolution qui nous occupe ne doit être recherchée que dans l'âme du poète, c'est de son cœur qu'elle jaillit pour aller abreuver d'ondes vivifiantes tous les cœurs assoiffés d'idéal. Nous n'assistons plus, comme dans la deuxième époque, à une extériorisation de sentiments, mais, au contraire, au travail tout *intérieur* d'une pensée de génie sur elle-même, dans une âme fermée aux bruits et aux agitations du dehors (1). »

Beethoven lui-même, dans sa correspondance et ses écrits, nous avertit de ce qu'il cherche. En 1824, il disait à Stumpff : « Oui, qui veut toucher les cœurs devra chercher en haut son inspiration, sans quoi il n'y aura que des notes — un corps sans âme — n'est-ce pas ? Et qu'est-ce qu'un corps sans âme ? De la poussière, un peu de boue, n'est-ce pas ? — L'esprit devra se dégager de la matière, où, pour un temps, l'étincelle divine est prisonnière. Pareil au sillon auquel le laboureur confie la précieuse semence, son rôle sera de la faire germer, d'en obtenir des fruits abondants, et, ainsi multiplié, l'esprit tendra à remonter vers la source d'où il découle. Car ce n'est qu'au prix d'un constant effort qu'il pourra employer les forces mises à sa disposition, et que la créature rendra hommage au Créateur et Conservateur de la Nature infinie. »

Au point de vue composition, indépendamment de la *substance* même des idées (substance d'un ordre tout différent et infiniment plus élevé que dans les œuvres antérieures), Beethoven fait usage

(1) V. d'Indy, *Beethoven*, p. 107.

de deux moyens qui renouvellent totalement sa construction : la *Fugue* et la *Variation amplificatrice*.

Bien que nous ne prétendions pas entrer ici dans des détails techniques développés, il est pourtant indispensable, pour l'intelligence des œuvres qui vont suivre (tant de Beethoven que de certains auteurs modernes français), de donner un aperçu de ce qu'est la *Variation*. Nous n'en pouvons donner meilleure définition qu'en résumant l'étude, très étendue, qu'en offre d'Indy aux compositeurs (1) :

« En tant que *moyen expressif*, la *Variation* a pour principe l'*ornementation mélodique*, c'est-à-dire l'application à un même thème de formules mélodiques différentes, dans le but d'en renouveler¹ et d'en accroître l'intérêt, sans en altérer jamais la signification, ni, en quelque sorte, la *substance* même. La *Variation* peut affecter trois états :

« 1° L'*ornement rythmo-melodique*, variant *intrinsèquement* le texte thématique lui-même, par l'adjonction de groupes rythmiques accessoires, de formules ou de neumes plus complexes, tout en respectant le schème mélodique primitif.

« 2° L'*ornement polyphonique* ou contrapuntique, variant *extrinsèquement* le texte thématique qui peut demeurer immuable, tandis que des lignes mélodiques adjacentes, destinées à être entendues simultanément, se superposent à lui sans affecter notablement son rythme ni sa mélodie propre (2).

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 435.

(2) Cette sorte de *Variation* servira à former la *Variation décorative*.

« 3^o *L'amplification thématique*, sorte de Variation à la fois *intrinsèque* et *extrinsèque*, dans laquelle la présence du thème, au lieu de se révéler constamment par une superposition effective ou possible de sa mélodie, résulte seulement du sens tonal général et de certains points de repère, harmoniques ou mélodiques, reparaissant dans un ordre constant : c'est une sorte d'*interprétation* ou de *commentaire* musical du thème plutôt qu'une exposition ornée ou contrepoincée.

« Dans ce troisième état, la *lettre* ou, si l'on préfère, la *note* du thème est à peu près absente, tandis que l'*esprit*, l'*expression* demeure. On se trouve alors en présence d'une véritable interprétation, d'une *amplification* du thème, dont la *notation* seule ne donne plus qu'une idée tout à fait insuffisante.

« Il est presque impossible d'apprécier à quel moment exact une phrase ainsi *amplifiée* cesse d'être reliée ou *reliable* au thème qui lui a donné naissance. »

Il ne faut pas confondre le *Développement* avec la *Variation amplificatrice*. « Dans le *Développement*, en effet, un thème *agit* ; il se démembre et module ; il est *en marche* pour arriver à un autre état ou à une autre tonalité. Dans la *Variation*, au contraire, un thème *s'expose* ; il peut se compléter et revêtir des ornements nouveaux ; mais ces modifications, si profondes qu'elles soient, ne le mettent pas *en mouvement* : il demeure *en repos* au point de vue tonal. »

Sauf les transformations que nous avons vu subir aux *cellules* génératrices, dans les œuvres

où nous les avons mentionnées, transformations qui sont de l'ordre de la Variation amplificatrice, nous n'en avons eu aucun exemple jusqu'ici. Tous les *thèmes variés* que nous avons cités sont de l'ordre de la *Variation décorative*.

Nous allons maintenant dire quelques mots sur les Sonates appartenant à cette dernière période de l'art beethovénien.

La première page que nous y trouvons va justifier pleinement l'admiration que nous avons sentie vibrer en de Lenz et d'Indy.

C'est, en effet, une admirable page que cette Introduction de la *Sonate pour violoncelle, op. 102, n° 1*. Elle nous introduit suavement dans un monde nouveau où nous nous sentons baignés dans une si ineffable tendresse, une paix si profonde, qu'elle semble nous éveiller à la vie dans une atmosphère supra-terrestre.

La construction de cette œuvre est assez particulière.

Dans le premier et le dernier mouvement, la *seconde idée* est à peu près inexistante *mélodiquement*; elle semble n'être qu'une émanation du thème initial. Cette conception participe en quelque sorte de la forme Suite.

Mais c'est que l'échange mélodique et rythmique qui doit assurer l'harmonieuse distribution de l'œuvre est fait ici entre des *morceaux* et non des *idées*, ou plutôt le morceau entier est afférent à un *sentiment*. C'est la pénétrante *introduction* qui reste la *mélodie* de l'œuvre. Elle revient éclairer de sa rayonnante tendresse les mystérieux abîmes où plonge l'*Adagio* médian. Le premier *Allegro*

élève le *rythme guerrier* (que nous avons signalé lors de l'étude de la deuxième manière) jusqu'à l'expression *héroïque*. Le *Final* reste le sain et joyeux *divertissement* de l'âme revenue de quelque sublime contemplation.

La *Sonate op. 102 n° 2*, en RÉ, est la seule des Sonates pour violoncelle n'ayant point d'introduction. A la fin de son premier *Allegro*, on ne sait quelle ombre mystérieuse vient subitement planer sur la clarté du morceau, mais elle disparaît devant l'affirmation du ton de RÉ.

L'*Adagio* peut être tenu pour « l'une des hautes inspirations mélodiques de Beethoven ; sa forme est simple : c'est un *Lied* en trois sections dont la dernière est enchaînée par un *conduit* » (et quel conduit!) « avec le Final-Fugue ; mais combien ce chef-d'œuvre dépasse l'ancien *Andante-lied* de Haydn et de Mozart, au point de vue de la signification expressive !... Une phrase *ternaire*, en *re*, s'impose : calme en sa première période, elle s'émeut dans la deuxième jusqu'au cri de douleur, tandis que la troisième, plus courte, semble ramener la confiance et la tranquillité. Bientôt, dans la deuxième section du *Lied*, en RÉ, apparaît une céleste mélodie qui plane et chante jusqu'au retour du thème, troublé cette fois par un dessin plus inquiet. Le thème terminé, une nouvelle phrase mélodique s'élève, pour préparer le final dans lequel s'accuse la prédilection de Beethoven pour la Fugue, à cette époque de sa vie (1). »

- Il convient de remarquer ici la connexité des

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 373.

sentiments que Beethoven semble exprimer par les tons de *ré*, de *si* et *RÉ*. Dans cette Sonate, dans celles *op. 10 n°3*, *op. 28*, *op. 31 n°2*, *op. 106*, dans le *Trio op. 97*, dans la *Messe en ré*, comme dans la *Symphonie avec chœurs*, on retrouve ces assises tonales apportant tour à tour, selon leurs rapports expressifs, l'inquiétude, la douleur, l'ombre auguste des insondables abîmes du mystère, et l'espérance, la confiante prière, la lumière, la joie et la paix.

Voici maintenant apparaître le magnifique faisceau des cinq dernières Sonates pour piano.

La *Sonate op. 101* est en trois morceaux :

1° *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* (assez animé et avec un sentiment très intime). Ce morceau, d'une grande poésie, est comme un résumé du type Sonate : deux thèmes brièvement présentés, sans pont, et un très court développement.

2° *Lebhaft. Marschmässig* (vif et en mouvement de marche). Superbe marche où se retrouve encore le rythme guerrier revêtu d'une animation toute héroïque. Le *Trio* avec une longue coda est plein de charme.

3° *Langsam und sehnsuchtsvoll* (lent et plein de passion) et *Geschwind doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit* (pas trop vite et résolument). Cette belle et profonde *Introduction* est reliée au final par des « souvenirs » du premier mouvement.

C'est dans le *Final*, énergique et joyeux, de forme Sonate (le second thème est en trois phrases), que Beethoven emploie pour la première

fois la *Fugue* comme moyen de développement. Il n'est peut-être pas inutile de faire remarquer, pour l'interprétation, que ce développement aboutit à une *rentrée* par le *sujet augmenté*, à la basse, qui doit *dominer* dans les accords.

La *réexposition* normale comporte un *développement terminal* et une *conclusion*.

Sonate op. 106, éditée, comme la précédente et la suivante, sous le titre *Sonate für das Hammerclavier*. « Les contemporains, Viennois et autres, ne signalèrent point ce vaisseau de haut bord qui portait *César et son infortune*. Cette grande voile fuyait au loin l'horizon de leur intelligence (1). »

L'admirable *Allegro* qui ouvre la Sonate est le type le plus complet de la forme Sonate, chez Beethoven.

« Le *Scherzo* est tout un tableau fantastique; quelque course à travers l'enfer et les cieux, comme le premier *Allegro* d'ailleurs.

« Une inexprimable angoisse précipite le pas de ce mineur (*Trio*) bâti rien que sur deux toniques toujours, sans un seul accord diminué, ce qui est peut-être sans exemple. Cet épisode emprunte à l'absence d'accords imparfaits un caractère si vague qu'on dirait qu'il a son ombre portée et qu'il en a peur. Ce *Scherzo* est à lui seul un poème, une Sonate. Il résume en quelque sorte les *Scherzi* des Sonates comme le *Scherzo* de la Symphonie avec chœurs résume les *Scherzi* des Symphonies (2). »

C'est bien, en effet, une danse de l'ordre rythmique le plus grand.

(1) W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 273.

(2) *Ibid.* p. 274 et 275.

L'*Adagio sostenuto* qui le suit est peut-être ce que la musique de piano contient de plus élevé. Le piano est, d'ailleurs, ici comme dans l'extraordinaire Fugue qui termine l'œuvre, dépassé...

« L'*Adagio* a quelque chose des bibliques clameurs de Sion. C'est une immense lamentation assise sur les ruines de tous les bonheurs (1). »

Les deux notes qui forment aujourd'hui la première mesure de cet *Adagio* ont été ajoutées par Beethoven après l'achèvement de l'œuvre. De Lenz les compare à deux marches qui conduisent à la porte du sépulcre.

Impossible de parler avec quelque clarté de ce sublime morceau. Sa forme est celle d'une Sonate avec un très court développement, enfermée dans un grand Lied à cinq sections. Le thème principal est une phrase-lied ; le thème secondaire, en RÉ, est en *trois* phrases. L'exposition de ces deux thèmes constitue la *I^e section* du Lied. La *II^e section* est formée par un court développement du premier thème et de ses deux notes introductives. La *III^e section* du Lied est constituée par une *réexposition* des deux thèmes, en *fa* # et en *FA* # (le premier thème en variation comparable à celles de l'*Adagio* de la IX^e Symphonie). La *IV^e section* du Lied comporte le développement de certaines parties des deux thèmes. Comme *V^e section* du Lied, une *réexposition terminale* du thème principal, fragmenté, s'effaçant pour être complété par une conclusion mélodique nouvelle, après laquelle plane un dernier souvenir de la période initiale

(1) W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 275.

qui semble se perdre dans l'harmonie de FA#.

« L'on peut dire à bon droit de celui qui ne se sentirait point ému jusqu'au fond de l'âme par une pareille manifestation de la sublime beauté qu'il ne mérite pas le nom de musicien ! » dit d'Indy (1), et il ajoute ailleurs (2) : « Il faut avoir souffert soi-même pour oser s'attaquer à l'exécution de l'*Adagio en fa#*, d'une si grande puissance émotive, et qui passe tour à tour de la plus sombre résignation à la plus lumineuse espérance ! »

Un *Interlude (Largo)*, cadence en rythme libre, sert de *Prélude* à la *Fugue* finale, tirée du rythme de la *cellule* initiale de l'œuvre.

On ne sait que dire devant cette prodigieuse conception. Après le chaos de l'*Interlude*, où fulgure tout à coup un rayon aveuglant (LA), cette *Fugue* est un combat de géants, ce sont les rochers des montagnes rués en un assaut formidable, c'est... tout ce qu'on voudra de gigantesque, de surhumain ! Cette *Fugue* qui épuise les forces de l'interprète assez téméraire pour y porter la main, défie aussi les termes de comparaison qui voudraient tenter de l'évoquer à l'esprit du lecteur.

La claire *Sonate op. 109* fait une totale opposition avec l'austérité héroïque de l'*op. 106*.

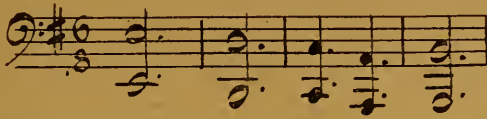
Son premier morceau, suavement tendre et lumineux, a pour *première idée* le *Vivace ma non troppo*, et pour *seconde* l'*Adagio espressivo*.

A la place d'un *Scherzo*, le *Prestissimo* sauvage

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 364.

(2) V. d'Indy, *Beethoven*, p. 120.

est en forme Sonate. La *période génératrice* de son *premier thème* est à la partie grave :



ce qui indique aux interprètes que c'est elle qui doit être mise en relief.

L'œuvre s'achève sur un admirable et simple *thème* binaire, suivi de *six* Variations pour la plupart *amplificatrices*, et terminées par une reprise textuelle du thème, qui semble s'empreindre ici, en émergeant de ses voiles, d'une beauté encore plus parfaite que celle que son exposition avait permis de contempler.

Pour caractériser la *Sonate op. 110* nous céderons une fois de plus la plume à d'Indy : « La *Fugue* y est employée non seulement en tant que partie constitutive du cycle, mais encore comme *moyen expressif*, et l'on pourrait presque dire *dramatique*, car les deux dernières parties sont en quelque sorte l'exposé des souffrances qu'endura le malheureux homme de génie vers la fin de sa vie, souffrances morales et physiques, croyons-nous, et dont il sut toujours triompher par sa foi et sa volonté.

« Il est intéressant de rapprocher cette œuvre du XV^e Quatuor (*op. 132*) écrit quatre ans après, et qui en est comme le complément obligé. Mais, tandis que ce Quatuor ne nous retrace guère que le souvenir des douleurs passées, causes de ce religieux « élan de reconnaissance envers Dieu » (*Canzona di ringraziamento alla Divinità, da un*

guarito), la Sonate, elle, nous place en pleine crise : c'est la lutte âpre et terrible contre l'anéantissement; puis le retour à la vie et à l'espérance célébré, non en une calme et pieuse prière, mais par un hymne exultant de joie triomphale. Nous nous trouvons donc en présence d'une sorte de drame moral transcrit en musique; aussi cette Sonate est-elle la seule de la *troisième manière* qui ne porte point de dédicace : Beethoven ne pouvant dédier qu'à lui-même cette expression d'une convulsion de sa propre vie (1). »

Le *sujet* de la *Fugue* finale est une *simplification* de l'idée initiale du premier mouvement. Le premier mouvement est empreint de calme (2). Le *Scherzo*, « assez énigmatique, paraît, en tout cas, une douloureuse boutade, un amusement bien amer (3) ». Il enchaîne à un *Interlude* dans lequel une ritournelle orchestrale alterne avec un *recitativo* sans paroles. Celui-ci fait place à l'*Arioso dolente*, mélodie binaire, contenant « la plus poignante expression de douleur qu'il soit possible d'entendre (4) ». Elle sert de *prélude* à la *Fugue* en LA dont nous avons dit le *sujet*. La souffrance est ici la plus forte. L'*Arioso dolente*, en sol, « semble nous faire assister aux derniers spasmes d'une agonie morale, représentée dans le plan musical par cette tonalité si lointaine et si étrange de sol. Cependant la volonté a triomphé; l'harmonie plus claire de SOL, s'affirmant en appels répétés

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 365.

(2) L'auteur spécifie : *con amabilità*.

(3) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 367.

(4) *Ibid.*

d'accords de *tonique*, semble, par un formidable *crescendo*, soulever la pierre presque scellée déjà sur la tombe muette : la vie va renaître (1). » Elle renaît en effet avec la Fugue en SOL sur le *sujet* par mouvement contraire. Beethoven avait indiqué *perdendo le forze*, à la reprise de l'*Arioso*, il met ici *poi a poi di nuovo vivente*. Et peu à peu la vie revient, le ton de LA \flat aussi, et une victorieuse amplification du thème porte jusqu'au ciel l'enthousiaste action de grâces.

Sonate op. 111. — « Une *introduction* passe par les hautes cimes de l'art. On ne résume qu'autant qu'on domine. Il n'y a d'introduction dans les compositions des grands maîtres que toutes les fois que la nature et l'importance des idées qu'ils traitaient en exigeaient; l'introduction n'a donc rien de fortuit (2). »

« L'*Allegro con brio ed appassionato* débute par un roulement de tonnerre grondant dans les dernières profondeurs des basses où la foudre éclate en *ut mineur*.

« Ce grand engagement des basses en manière de récitatif est comme une mer se ruant sur la plage, abîmes où la phrase première est balancée en épaves. Vers la fin de l'*Allegro* de la Sonate, les flots ameutés de ses figures en doubles croches s'écoulent limpides sur la tonique d'UT en décrivant de longues oscillations d'arpèges, comme un fleuve qui, après mille obstacles, viendrait confondre son cours dans une mer infinie (3). »

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 368.

(2) W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 284.

(3) *Ibid.*, p. 292 et 294.

Le second et dernier morceau de ce grand poème pianistique est une *Arietta* suivie de quatre variations, d'un *développement*, d'une *reprise du thème* achevée par un *développement terminal*.

« L'entrée de l'*Arietta*, qui suit sans interruption, est d'une ineffable beauté; c'est le bruissement d'une harpe éolienne; la voix *venant d'en haut* (*Stimme von oben*) qui appelle *Faust* à elle; le pardon prononcé par la victime, la montagne sainte que gravit le juste aux acclamations de la céleste armée et d'où, une dernière fois, il embrassera le monde qu'il quitte à jamais (1). »

Oui, cette céleste *cantilène* (qui nous fait, pour notre part, invinciblement penser à la calme et majestueuse pureté du scintillement des étoiles, par une claire nuit d'été) évoque ce qui peut exister de plus noble et de meilleur.

Impossible de décrire les admirables *Variations* qui tantôt la caressent tendrement (*Var. 1 et 2*), tantôt l'exaltent dans une proclamation glorieuse (*Var. 3*), tantôt l'osent à peine murmurer en soupirs étouffés, ou créent autour d'elle une atmosphère de lumière (*Var. 4*). Après l'émouvant *développement*, le thème, entouré de draperies mouvantes, s'élève triomphalement et s'envole (*Dévelop. term.*), nimbé du calme scintillement du *trille* qui l'auréole en sa paisible ascension.

Et c'est sur cette grande paix que se closent les *Sonates* de Beethoven...

(1) W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 290.

CHAPITRE V

LA SONATE APRÈS BEETHOVEN

Les deux courants ; étude du premier courant : stagnation ou désagrégation de la forme Sonate. — Les contemporains de Beethoven (CLEMENTI, DUSSEK, STEIBELT, CRAMER, WOELFLI, HUMMEL, FIELD, RIES, KALKBRENNER, MOSCHELÈS). — Les Romantiques (WEBER, SCHUBERT, MENDELSSOHN, CHOPIN, SCHUMANN).

Après Beethoven, la Sonate fut entraînée par deux courants contraires, l'un tendant à la désagrégation de cette forme, l'autre à la cohésion de plus en plus intime de ses divers éléments.

Le premier de ces courants se subdivise en deux apports opposés que voici :

1° Les contemporains et immédiats successeurs de Beethoven n'ont point compris la nature même de la Sonate, le rôle des thèmes et des tonalités. Les uns ont fait de la Sonate une forme conventionnelle et ont coulé dans un moule préparé à l'avance des thèmes froids et inféconds.

2° D'autres, avec des idées très généreuses et belles, ont été dans l'ignorance plus ou moins profonde des lois nécessaires de la composition musicale, et ne sont point arrivés, malgré de beaux éléments et de la bonne volonté, à établir des *œuvres* complètement réalisées, où la forme et les idées se tiennent en se corroborant mutuellement.

Dans le premier de ces courants, celui de la stagnation de la forme, se placent les Sonates des *contemporains de Beethoven* et des *Romantiques* : dans le second, la Sonate *cyclique moderne* des *compositeurs français*, qui donnèrent au monument une cohésion de plus en plus grande.

LES CONTEMPORAINS DE BEETHOVEN

Muzio CLEMENTI (1752-1852), de dix-huit ans plus âgé que Beethoven, lui survécut quatre années. Il naquit à Rome mais vécut à Londres.

Il fut un grand virtuose du clavier. Outre les cent études de son *Gradus ad Parnassum*, Clementi écrivit cent dix *Sonates* dont soixante quatre pour *piano* et quarante-six pour *violon*.

Les premières œuvres de Beethoven furent influencées par le style pianistique de Clementi. A son tour Clementi subit grandement, dans ses dernières œuvres, l'influence du style beethovenien.

Les *Sonates* de Clementi, *op. 9, 33, 34* et *50*, sont particulièrement intéressantes ; celle de l'*op. 50*, qui est intitulée *Didone abbandonata, scena tragica*, datant de 1821, est fort remarquable et bien au-dessus de toutes les productions contemporaines, en exceptant, bien entendu, celles de Beethoven.

Tous les autres compositeurs de cette période ne firent aucune œuvre atteignant une portée artistique véritable. Ils furent à peu près tous des pianistes-virtuoses n'ayant que le souci d'écrire des pièces de nature à faire valoir la virtuosité sur

l'instrument. Le nombre de leurs compositions est très élevé, mais non point leur valeur.

DUSSEK (1761-1812) écrivit quatre-vingts *Sonates* pour *violon* et neuf pour *piano à quatre mains*.

STEIBELT (1765-1823) fit aussi une très grande quantité de *Sonates* pour *piano*, plus soixante *Sonates* pour *violon*.

CRAMER (1771-1858) écrivit d'innombrables études ainsi que cent cinq *Sonates* pour *piano*.

WOELFL (1772-1812), le « rival de Beethoven » (!) commit vingt-deux *Sonates* pour *violon*, trente-six pour *piano*, une pour *violoncelle* et une pour *flûte*.

Hummel, Field, Ries, Kalkbrenner et Moschelès connurent tous plus ou moins Beethoven, les uns, comme Kalkbrenner pour en devenir jaloux, les autres, comme Ries et Moschelès, comme élèves ou amis.

HUMMEL (1778-1837) écrivit huit *Sonates* pour *violon*, six pour *piano à deux, quatre ou trois mains*.

FIELD (1782-1837), le père du *Nocturne pour piano*, écrivit quatre *Sonates* pour cet instrument.

RIES (1784-1838), né à Bonn comme Beethoven dont il fut l'élève, écrivit en 1838 une biographie de son maître. Il composa vingt *Sonates* pour *violon* et une pour *violoncelle*.

KALKBRENNER (1788-1849) écrivit treize *Sonates* pour *piano* (dont trois à *quatre mains*) et quatre *Sonates* pour *violon*.

MOSCHELÈS (1794-1870) écrivit une *Sonate caractéristique, op. 27*, une *Sonate mélodique, op. 49*

et un *Hommage à Haendel*, op. 92, grand duo pour deux pianos, en forme Sonate.

LES ROMANTIQUES

Les Romantiques n'apportent pas grand renouvellement à la forme de la Sonate. Ils s'y sont sentis, tous, plus ou moins mal à l'aise.

Karl-Maria-Friedrich-Ernst, baron von WEBER, Franz-Peter SCHUBERT, Jacob-Ludwig-Felix MENDELSSOHN BARTHOLDY, Frédéric-François CHOPIN, Robert SCHUMANN, furent les seuls compositeurs de la période romantique ayant écrit des Sonates.

WEBER, né à Eutin, le 18 décembre 1786, cousin de Konstanze Weber, la femme de Mozart, est mort en Angleterre le 5 juin 1826.

Il écrivit dans la forme Sonate : six *Sonates progressives pour violon*, op. 22, quatre *Sonates pour piano*, op. 24 (1812), op. 39 et op. 49 (1816), op. 70 (1819-1822), un *Duo concertant pour piano et clarinette*, op. 48 (1816), une *Sonate pour piano à quatre mains*.

C'est dans l'art dramatique que Weber mit en œuvre toutes les ressources de son fertile génie. Dans l'art symphonique, malgré certaines formules à la mode à cette époque et qui, naturellement, étant formules, sont maintenant désuètes, sa nature mélodique généreuse compense un peu les erreurs commises par son ignorance architecturale, mais ne peut agrandir ni même maintenir le glorieux monument édifié par Beethoven.

Au point de vue de l'écriture instrumentale, la disposition pianistique de Weber fut annoncée en grande partie par Rust ; mais ayant à son usage un instrument plus perfectionné, Weber put atteindre à une grande richesse de coloris, absolument nécessaire d'ailleurs au sens pittoresque qui se développait avec l'esprit romantique.

Dans la composition de ses Sonates, l'invention fantaisiste subvient à l'intérêt des expositions et des réexpositions, mais Weber est incapable de nous faire pénétrer dans l'*action* de ses personnages, et les développements de ses œuvres sont, de ce fait, toujours défectueux. Ce défaut est, d'ailleurs, général chez les romantiques. Ils exposent et juxtaposent des *faits* sans en saisir les liens intérieurs, ils ne les peuvent donc coordonner. Ils sont toujours emportés par la violence de leurs impulsions. Pris dans le courant qu'ils ont déchaîné, roulés par ces eaux impétueuses, ils sont incapables d'en diriger le cours. Impossible, dans ces conditions, d'établir une construction équilibrée et harmonieuse, de *composer*, au sens vrai du terme. Cet art reflète la vie de ces artistes, vie généreuse, mouvementée et incohérente, le plus souvent, livrée à tous les courants extrêmes.

Weber, dans ses Sonates, tente parfois des innovations intéressantes, en principe, mais dont la réalisation est malheureuse. Il pressent, parfois, ce qu'il faudrait faire, mais il n'est pas le maître, il est pressé d'aller de l'avant et n'a pas le temps de se mettre au point voulu pour juger, dans un regard d'ensemble, ce qu'il fait.

Son style symphonique n'est point différent de

son style dramatique. Ses Sonates semblent des morceaux détachés du *Freischütz* ou d'*Euryanthe*.

On y reconnaît la chevaleresque générosité des héros paladins, le charme naïf des compagnes de quelque rêveuse et fidèle jeune fille, les apparitions fantastiques de minuit, où la terreur de l'obscurité s'augmente du gémissement du vent nocturne et de l'étrangeté des nuages rapides, déroband la clarté funèbre de la lune.

Malgré tout, les *Sonates* de Weber gardent un grand intérêt. Comme le fait si bien remarquer W. de Lenz : « Qu'importent quelques banalités, quelques défauts, auprès de généreuses idées d'un attrait toujours renaissant? Ces ouvrages sont le fait d'une riche et heureuse nature qui n'avait d'autre prétention que de déverser là le trop-plein de son cœur. »

La *Sonate en LA b*, *op. 39* de Weber, dédiée à Frantz Lanzka, composée à Prague en 1816, est en quatre morceaux.

1^o *Allegro moderato*, en LA b, en forme de Sonate.

EXPOSITION.

Premier thème en deux fragments, A^a et A^b n'ayant point de parenté entre eux. *Pont* agogique.

Second thème aussi en deux fragments, B^a et B^b.

Le premier, commençant sur la dominante de MI b, n'a pas grande portée mélodique et ne prend un dessin très caractérisé qu'à ses deux dernières mesures. Le second fragment est purement agogique, c'est un joli trait de Concerto.

Toute cette exposition se dégage difficilement du ton de LA b.

Enchaîné à l'*Exposition*, par un rappel de A^a , débute par un exposé de A^b en *fa*. Dans ce ton apparaît une nouvelle idée, sorte de solo de clarinette, assez fugace, qu'interrompt le dessin du *Pont* sur la dominante de si_b , puis en sol_b ; en modulant il arrive à la dominante de *fa*. Là, le dessin rythmique de B^a piaffe impatientement puis se calme devant une apparition de A^b en mi , qui se minorise rapidement et par les soupirs du début de B^a rencontre en *sol* le dessin caractéristique de ce thème, chanté par les violoncelles. Développement du dessin qui gagne, par *ré* mineur, la dominante d'*ur* (ton qui a toujours, dans l'œuvre de Weber, le caractère triomphal). Sur la dominante de la_b , ce dessin s'alanguit et gémit en laissant la place à la :

A^a seul, dans son second fragment qui a servi au développement.

Pas de *Pont*.

B débute par sa seconde partie (trait agogique) en LA_b .

La conclusion du morceau est donnée par le dessin caractéristique de ce second thème en LA_b .

Comme on le voit, ce morceau offre pas mal d'incohérence dans sa structure, avec de bonnes intentions. Les idées sont peu contrastées. Le début de la *première*, par trois cors rêveurs, sur le trémolo des basses, est tout à fait joli et poétique. Son second fragment s'enroule en gracieux méandres et servira seul dans le *développement*. Le *Pont*, long, n'a pas une direction bien définie; la *seconde idée*, surtout, manque de consistance. Elle ne se caractérise que tardivement :



et jusque-là reste simple succédané du *Pont*. Sitôt apparue, elle disparaît sous les draperies charmantes mais accessoires d'un simple trait de piano, qui se redit de deux en deux mesures.

Le développement passant par *fa*, *si \flat* , *sol \flat* , *si \flat* , revenant à *fa*, puis passant par *mi*, *mi*, *sol*, *ré*, *ut*, *si*, pour arriver enfin à la dominante de *la \flat* , n'offre aucune assise stable. Il va où le vent le pousse et ne connaît aucune direction. L'idée de faire disparaître le second fragment du premier thème et le *Pont* dans la réexposition serait bonne si cela ne faisait une disproportion entre les parties.

Bonne aussi serait l'innovation du renversement de l'ordre d'exposition des deux fragments du second thème, si le second fragment n'était pas un simple hors-d'œuvre séduisant, mais nul comme valeur thématique.

On voit nettement combien le sens architectural de la Sonate manquait à Weber. Pour lui, la réexposition est une simple redite conventionnelle dont il faut se débarrasser au plus vite. Il n'a point compris la différence organique essentielle entre l'exposition et la réexposition dans une œuvre.

Pour l'ignorant improvisateur, *exposition* et *reexposition* sont identiques. Il en est tout autrement pour un *compositeur*. Outre le sens *divergent* de l'*exposition*, par le fait des tonalités, et la *convergence* de la *réexposition*, le compositeur sait qu'il y a entre ces deux exposés des thèmes autant de différence qu'entre l'adolescence et l'âge mûr.

Malgré ces défauts de construction, ce morceau n'en reste pas moins charmant par la fraîcheur des idées ; la seconde idée, qui fait invinciblement

penser à *Euryanthe*, malgré qu'elle soit si déplorablement courte, caractérise bien les idées féminines de l'auteur.

Le second morceau de la *Sonate en LA♭* est un *Andante en ut*, en forme de grand Lied à six sections, toujours nettement terminées par des cadences conclusives. C'est là encore une erreur de construction, car les compartiments ainsi isolés n'ont plus assez de cohésion pour former un tout ; et ces fins, suivies de recommencements continuels, donnent une impression de longueur. Ces six sections se groupent deux à deux et forment trois compartiments indépendants. Les éléments en sont très orchestraux. C'est encore la clarinette (si chère à Weber) qui fait les frais de la phrase mélodique, accompagnée par les *pizzicati* des cordes. Le violoncelle prend la seconde partie de cette phrase binaire.

Dans l'infléchissement vers *MI♭* se retrouve une harmonie d'*UT* qui éclaire, suivant l'habitude de l'auteur.

Bien dans le style de ces pièces de théâtre, le second élément du thème accessoire. C'est la marche chevaleresque qui arrive, au loin, éclate avec une pompe un peu artificielle, et s'en retourne du même pas qu'elle était venue.

Le *Minuetto*, en *LA♭*, a la forme ordinaire du *Scherzo* ; il est rythmé par deux mesures. Son *trio*, à la sous-dominante (*RÉ♭*) est tout à fait joli, avec sa mélodie de rêve (si personnelle à Weber) sur un fond flottant et mystérieux.

Le *Rondeau* au délicieux refrain, cinq fois redit, est vivant et gracieux. A la quatrième reprise du

refrain, celui-ci se développe et finit par atteindre triomphalement le ton d'UT. La dernière redite de ce thème, au contraire, est présentée sous une forme concentrée et conclusive tout à fait jolie.

Ainsi qu'on en peut juger par les remarques que nous venons de faire, si les *Sonates* de Weber n'offrent point à l'étude du compositeur des modèles de réalisation harmonieuse, elles lui donnent toujours la possibilité de se laisser émouvoir par la générosité du sentiment qui déborde de l'œuvre de ce musicien enthousiaste et sincère.

Sa forme est répréhensible, ses formules, comme toutes les formules, connaissent la vengeance du temps, mais, avec le génie, une chose lui reste qui ne passe point : le don généreux de lui-même par son art.

Franz SCHUBERT, né à Lichtenthal, près Vienne, le 31 janvier 1797, est mort à Vienne, le 19 novembre 1828.

Ce musicien si fin et si sensitif, en qui Beethoven avait reconnu « l'étincelle divine », ne fut pas un des maîtres de l'art symphonique. C'est dans les *Lieder* qu'il fut incomparable. Là, la profondeur de l'émotion et la puissance expressive sont à l'égal de celles d'un Beethoven.

Schubert fut peut-être le plus ignorant et le plus impulsif des grands romantiques, ce qui lui interdisait formellement l'édification d'œuvres de longue haleine. Toute la richesse de son tempérament, sa mobilité d'expression pouvaient au contraire se déverser dans de courtes pièces, où la construction très simple jaillit à peu près en même temps que l'idée, embrassée d'un seul coup d'œil.

Tandis que Beethoven est mal à l'aise dans le Lied, Schubert y vole comme l'oiseau dans les airs. Il décrit certains aspects plus particuliers au romantisme, qui touchaient moins l'auteur de la *Symphonie avec chœurs*. Ainsi que Paul Landormy le fait observer dans son *Histoire de la Musique*, « Schubert a un sens du fantastique que ne possédait pas Beethoven (1) ».

Schubert écrivit trois *Sonatinas pour violon*, op. 137, trois *Sonates pour piano à quatre mains*, op. 30, op. 40, et œuvre posthume ; quinze *Sonates pour piano seul*. Une seule *Sonate* parmi ces dernières, op. 42, est une œuvre achevée. Les autres, comportant souvent de séduisantes idées, sont si informes qu'elles sont fastidieuses « par les redites, les délayages, le manque absolu d'ordre, de proportion et d'harmonie générale (2) ».

Avant d'analyser cette Sonate, signalons le charmant *Scherzo* en SOL de la *Sonate* op. 147 ; le *Menuetto* en MI \flat de la *Sonate* en ut, publiée après la mort de Schubert ; l'*Andantino* en fa \sharp de la *Sonate* posthume en LA, d'une si jolie coupe rythmique ; enfin les cinq *pièces* en MI, en forme de *Sonate*, qui ne sont pas publiées avec les Sonates.

Par un hasard heureux, la *Sonate* en la, op. 42, dédiée à l'archiduc Rodolphe, écrite vers 1825-1826, se trouve être écrite avec une forme aussi bien établie que les idées sont charmantes.

Le premier mouvement, en la, est de forme Sonate.

(1) Paul Landormy, *Histoire de la musique*, ch. v, p. 215.

(2) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 402.

Son premier thème est une véritable *idée symphonique* qui semble soutenir toute la pièce.

L'*Andante*, en UT, est un thème varié. C'est une phrase-*lied* charmante. Elle s'enguirlande délicieusement dans les variations qui la revêtent d'ornements enveloppants et changeants.

Cette pièce ravissante demande une intelligente exécution. Si l'interprète n'a pas soin de mettre en valeur tous les souples contours du dessin, volutes délicates ou voile léger étendu sur le thème, qu'il recouvre en laissant deviner ses formes, c'en est fait de tout le charme du morceau. Si, par suite d'une *égalité* néfaste, les *ombres* ondulantes ne sont pas observées, il n'y a plus de contour possible. Ces variations ne sont plus qu'une monotone enfilade de notes... la terrible « pluie de perles » chère aux pianistes non musiciens!

Le *Scherzo*, en LA, d'une coupe rythmique de cinq en cinq mesures, est très séduisant avec les hésitations de son dessin initial.

Le *Trio*, en FA, au rythme berceur, n'est autre chose que le schème rythmique du *Scherzo* revêtu d'une autre mélodie.

L'*Allegro vivace* qui termine la Sonate, est un alerte *rondeau* à quatre refrains. Il a aussi une grande liberté rythmique tant dans le refrain que dans le second thème, tous deux formés de rythmes de longueurs inégales, qui donnent beaucoup d'animation et de fantaisie à l'ensemble. Cette Sonate, ignorée de la plupart de nos virtuoses qui ne lui font pas souvent place dans leurs programmes, est sans doute la plus *réalisée* des Sonates romantiques.

Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY, né à Hambourg en 1809, mort à Leipzig en 1847, fut d'abord un enfant prodige, ainsi que sa sœur Fanny, comme Wolfgang et Maria-Anna Mozart.

Mendelssohn fut, dans la période romantique, une véritable exception. Dut-il à son origine israélite de n'appartenir, en propre, à aucune époque, comme à aucune nation?... En tout cas cette particularité est frappante chez lui.

Mendelssohn fut, de son vivant, admiré à l'égal des grands maîtres. Cela se conçoit aisément. D'abord il était *réellement* un maître au point de vue de l'habileté technique ; il était certainement le plus habile musicien de son temps. Ensuite, les contemporains reconnaissent toujours volontiers ce genre de maîtrise. Ce qui choque, à l'apparition du génie, c'est la *hardiesse* avec laquelle il crée et impose une langue nouvelle ; ce n'est pas, en général, ce qu'il *dit*. Cela n'est, au demeurant, *jamais* compris de la foule. Dans les œuvres *admises* par le public (et dans celui-ci il faut comprendre la plus grande majorité des « professionnels ») il faudrait bien se garder de croire que ce soit l'*esprit* de l'œuvre qui est compris. Non. C'est le vêtement, la *manière* de dire, le style enfin, qui, étant connu, n'effarouche plus. Le style, qui doit sa beauté à la fidélité avec laquelle il exprime l'idée, est devenu pour le public une convention connue que sa routine retrouvera sans effort, sachant d'avance le chemin qu'il lui faudra parcourir, la couleur et la forme de l'habit que la mode admet, la succession des mots de la phrase qui sera dite. De l'idée exprimée on ne se soucie guère et

c'est pourquoi elle ne soulève point de protestation. Croit-on, par hasard, que les enragés beethovenistes ou wagnériens de notre temps admirent la *pensée* de Beethoven ou de Wagner? que ce soit parce qu'ils sont indignés de l'abaissement de l'idéal de l'art « avancé » qu'ils lui refusent droit de cité? Certes non. S'ils *entendaient* la pensée de Beethoven, ils la fuiraient avec épouvante, ne voulant pas faire l'effort nécessaire pour que cette pensée devienne le désir de tous, exprimé par un seul. Un abîme infranchissable sépare du génie la médiocrité. A l'instant où la médiocrité saisirait le *sens* de la parole du génie et *acquiescerait* à cette pensée, la médiocrité cesserait d'être.

Or les contemporains de Mendelssohn n'avaient rien de tel à appréhender avec lui; ils pouvaient lui confier la parole sans craindre de lui entendre dire ce qu'ils ne pensaient pas. Ils pouvaient donc lui offrir la couronne de maîtrise.

En écoutant attentivement avec son âme la musique de Mendelssohn, on comprend l'horreur que cette musique inspire à l'artiste ardent pour qui l'art est un appel éperdu vers le Plus-être. On conçoit aussi le contentement honnête des honnêtes musiciens ou amateurs qui trouvent en cette honnête musique un délassement honnête.

Notre époque montre ces deux extrêmes et l'on voit pourquoi la conciliation est impossible.

Ce n'est point à cause de sa mélodie sirupeuse que cette musique est antipathique à l'*artiste*. Ce défaut ne lui appartient pas, il est seulement le costume que l'époque lui a fait revêtir. Mais sous ce costume Mendelssohn n'est pas plus un classique

qu'un romantique. Mendelssohn est un *bon musicien*, il connaît à fond tous les secrets du métier et, s'il a laissé son nom à la tournure de phrase connue sous le nom de *belle phrase à la Mendelssohn*, ce n'est point qu'elle lui appartienne en propre, mais ce que les autres, par le fait de leur maladresse, n'ont pu réaliser, son habileté technique lui a permis de l'achever.

L'essence de sa musique apparaît clairement, si l'on se reporte au milieu dans lequel il vécut, à sa famille, à sa correspondance montrant ses désirs, ses ambitions, enfin son cœur et son âme.

Et c'est là que se dévoile le secret de l'antipathie ressentie par l'artiste ainsi que la fraternelle tranquillité avec laquelle la multitude « bourgeoise » l'accueille. Mendelssohn, en effet, a été un maître-musicien, il n'a jamais été un *artiste*, dans le sens absolu du terme.

Il aimait la musique, certes, la bonne musique, bien faite, et son honnêteté s'évertuait à en assurer la meilleure exécution possible. Il eut le mérite d'avoir aimé l'œuvre de J.-S. Bach, d'avoir employé son crédit et ses moyens personnels à répandre cette musique alors bien ignorée. C'était, peut-être, le côté solide, patriarcal de Bach et son incomparable maîtrise qui l'avaient séduit. Sans doute aussi, Mendelssohn, par sa position familiale, par le charme qu'il exerçait, n'eut pas beaucoup de peine à entraîner le public, mais il faut lui savoir gré quand même d'avoir voulu employer son influence à cette tâche. Sa correspondance le révèle très exactement : bon-fils, bon frère, bon époux, bon musicien ; il fut tout cela très complète-

ment. Sa vie, comme sa musique, fut agréable et facile. Il n'eut jamais de soucis matériels, connut les honneurs et la considération. Il attendait le succès comme une récompense due à son travail et à son talent. Il en parlait beaucoup, sans fatuité. Il ne fit point de concessions pour l'obtenir, n'étant pas du tout cabotin ; mais ce succès lui était une récompense suffisante et c'est par là, autant que par ses idées sur la musique, que l'on voit combien il était loin de l'aspiration inassouvie qui est la douleur fidèle accompagnant l'artiste pendant sa course ici-bas.

Nous ne ferons ici qu'énumérer les œuvres de Mendelssohn dans la forme Sonate ; ses qualités et ses défauts s'y retrouvent également.

Il a laissé dix Sonates : une *pour violon, op. 4*, une *pour piano, op. 6*, deux *pour violoncelle, op. 45 et 58*, six *pour orgue, op. 65*.

Frédéric CHOPIN, né à Zelazowa-Wola, près de Varsovie, le 1^{er} mars 1809, est mort à Paris, le 19 octobre 1849. Enfant prodige, il eut de bonne heure une réputation méritée de pianiste-virtuose. C'est à Paris, dans le cénacle romantique, qu'il passa une grande partie de sa vie. Il n'avait point de culture musicale générale, et, au contraire de Mendelssohn, n'a eu vraiment que son génie.

Les défauts de Chopin sont ceux du sentimentalisme romantique, encore exagérés pour lui par ses succès féminins. Il était le « séduisant malade » dont on rêvait. La « maladie de poitrine » était distinguée, poétique et recherchée comme de nos jours la neurasthénie. L'élégance mièvre, efféminée des salons fait la faiblesse des petites pièces de

Chopin, les seules que son insuffisante instruction lui permit d'édifier à peu près convenablement, ou dans lesquelles les erreurs de construction sont d'effet moins désastreux.

Dans les grandes œuvres, Chopin ne parvient pas à se dégager des liens d'une forme dont il ignore les ressources. De plus, il est virtuose, et cette virtuosité (que l'on a vue chercher à pénétrer jusque dans les productions impétueuses d'un Weber, sous forme de trait agogique terminant l'exposition de la Sonate) va donner naissance, chez Chopin, à un style basé non plus sur l'expression, sur les besoins de mouvement des thèmes, mais sur la commodité de la réalisation instrumentale, tant dans la disposition du trait par rapport à la manière de le doigter, qu'à l'intrusion de passages entiers écrits dans la seule intention de virtuosité, et au choix de tonalités juxtaposées sans ordre, au mépris de toute signification harmonique.

Ces lacunes sont d'autant plus regrettables chez Chopin que certaines de ses œuvres importantes contiennent des idées héroïques, parfois superbes.

Si, dans quelques-unes de ses productions, on retrouve le caractère des chants populaires polonais, trop vite effacé par l'ambiance d'afféterie des salons mondains, c'est dans ses idées héroïques que Chopin révèle le plus de son *cœur* polonais.

Là, on sent vraiment s'enflammer la ferveur patriotique. A travers l'étendue de la campagne une marche guerrière semble appeler les fils généreux au combat; les trompettes se répondent des trois lambeaux du royaume démembré, les unissant dans l'élan fougueux qui emporte à l'assaut.

De courtes prières pleines d'espérance confiante sont souvent les repos de ce tumulte. Ailleurs les paysages paisibles d'autrefois passent en rêve devant les yeux de l'exilé. Et presque toujours cela finit par une vision de paix ou de gloire disant l'invincible survie d'un peuple oppressé mais non vaincu. Voici le vrai, le grand Chopin. Voilà ce que seul il a su dire (1).

Chopin n'écrivit que quatre Sonates : en *ut*, *op. 4* (1828) ; en *si b*, *op. 35* (1840), et en *si*, *op. 58* (1845) pour *piano seul* ; en *sol*, *op. 65* (1847) pour *violoncelle*.

De la première Sonate il n'y a rien à retenir qu'un joli Menuet, et l'essai, tout nouveau à cette époque, d'un *Larghetto* à 5 temps, d'ailleurs très peu saillant.

Dans la *Sonate en si b*, le premier morceau a des idées d'un beau caractère, mais la réalisation en est rudimentaire, surtout en ce qui concerne la première idée, d'une si fougueuse inquiétude, et le développement, galimatias inextricable.

Le *Scherzo*, mouvementé, a un *trio* rêveur tout à fait charmant.

En place d'*Adagio* la célèbre *Marche funèbre*.

Comme *Final*, un simple trait, sombre tourillon, semblable au vent d'hiver.

La *Sonate en si*, longuement analysée par d'Indy (2), contient aussi un premier morceau riche de belles idées (ou plus exactement de beaux germes

(1) Parmi les plus saillantes des œuvres animées de cet esprit héroïque il faut citer : la *Polonaise fantaisie*, la *Polonaise en La b*, la *Fantaisie en fa*, le final de la *Sonate en si*, qui sont certainement les points culminants de sa production.

2) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 407.

d'idées), mais tout aussi mal construit que celui de la *Sonate en si* ♭.

Au lieu de l'énergique *Scherzo* de la Sonate précédente, une arabesque délicate faite d'un trait arāchnéen en *Mib* et un *trio* dit par des cors rêveurs, délicieusement poétique.

Le *Largo*, de forme Lied très normale, contient une section centrale un peu longue mais empreinte de la douce rêverie qui est un des charmes de l'auteur.

Enfin le *Final*, déjà mentionné, est un superbe Rondeau. Sans doute, les couplets sont un peu envahis par le trait pianistique, mais, dans cette mêlée, on ne le veut regarder que comme un tourbillon maintenant l'atmosphère agitée qu'entraîne le refrain, farouche chant de guerre dont l'intensité et la violence croissent à chacune des réexpositions, jusqu'à la fulgurante conclusion en *si* que les trompettes revêtent de gloire.

Vincent d'Indy dit de ce *Final* : « Il semble que les matériaux de cette belle pièce aient été tranchés à coups de hache par quelque charpentier qui en aurait à peine équarri les assemblages; mais ces maladresses de construction, sans nuire notablement à ce final, lui donnent au contraire un aspect un peu rude, comparable à celui des soubassements à peine taillés qu'on peut voir au palais Strozzi, à Florence. »

Robert SCHUMANN, né à Zwickau, en Saxe, le 8 juin 1810, mort à Endenich, près de Bonn, le 29 juillet 1856, fut, peut-être, le plus génial de tous les musiciens de cette époque. Malgré l'admiration enthousiaste que nous avons pour cet artiste, il faut reconnaître chez lui, comme chez tous ses

contemporains, l'ignorance de l'art de la véritable *composition*, art qui aurait permis de donner à ses idées si expressives les plus belles réalisations, et aurait ordonné, en un monument digne d'eux, ces incomparables bijoux.

Pourquoi faut-il que, devant ici demeurer dans l'étude des Sonates, nous ne puissions nous étendre sur les pièces détachées de Schumann, c'est-à-dire sur ce qui est la plus pure expression de lui-même? Car, encore que ses Sonates pour piano et violon, l'*Introduction*, l'*Adagio* et le *Scherzo* de la *Sonate en fa #*, le *Lento* et le *Scherzo* de celle *en sol* (pour piano) soient de belles pages émouvantes et caractéristiques, elles ne suffisent point à dévoiler la variété et l'intensité que peut atteindre l'expression de ce poète, tantôt véhément jusqu'au délire, tantôt exquis jusqu'au sourire d'enfant.

Pourtant, comme aucune composition ne saurait demeurer étrangère à l'esprit de son auteur, et qu'il faut surtout connaître cet esprit pour comprendre une œuvre, nous parlerons un peu du caractère de Schumann et de la place particulière occupée par lui dans la grande chaîne musicale.

« C'était, par excellence, l'*artiste*. Doué d'un enthousiasme que les années n'usèrent pas, hanté du désir de perfection, dépourvu de toute vanité, indifférent, hostile même, au succès si une seule concession en devait hâter la venue, Schumann eut une âme loyale et simple, qui se reposait sur quelques grandes idées générales, aimait la patrie, l'art, la gloire. Cette âme ne fut pas contaminée par les misères de son corps, Schumann ne fut ni

désordonné, ni pervers, ni injuste, là où d'autres le fussent devenus (1). »

« Une profonde attache à la nature, un caractère sain et fort d'harmonie populaire vivent en la musique de piano de Schumann comme en lui-même, dit ailleurs Mauclair; sous la complexité du génie passionné, chercheur, attiré par toutes les beautés, vivait cette hérédité quasi plébéienne qu'il aimait à reconnaître fidèlement et qui le garantit de toute intention « décadente », de toute perversité intellectuelle. Cet art poignant, instinctif traversé d'éclairs, hanté de songes, orageux, étrange, s'ouvre brusquement, avec des éclaircies de sensibilité délicieuse, de grâce voletante et éperdue, jusqu'au cœur d'un être d'élite que dominent les sombres nuages et les radieuses lumières d'un ciel exceptionnel : mais jamais il n'est malsain (2). »

Schumann est, d'une part, celui qui échappa le plus à la *formule* romantique, en qui ce sentimentalisme vague, cette phraséologie boursouflée, n'ont point d'écho. D'autre part, il est, pour ainsi dire, la victime de l'*esprit* du temps. Si le poète, chez lui, échappe à l'affectation sentimentale par la pureté et la sincérité même de sa passion, il n'en est pas de même du *penseur* nourri des plus extravagants délires de la philosophie d'alors.

Schumann rêvait d'art pur et n'avait jamais ambitionné, en dehors de cet art, que l'amour de cette Clara Wieck qui devint sa femme fidèle. Et c'est au milieu de ce bonheur paisible que la folie le

(1) Camille Mauclair, *Robert Schumann*, p. 30.

(2) *Ibid.*, p. 55.

terrassa. Lui, ardent, généreux, tendre et bon, cherchant l'art vrai, l'amour chaste et la vie noble, il fut torturé d'une angoisse intellectuelle croissante dans laquelle sa raison sombra.

Quelle dut être la souffrance de cet être, « se regardant devenir fou, cherchant à savoir pourquoi, étudiant en soi-même comment la voix du génie, qu'il écoutait, était devenue en même temps celle de la démence (1) ».

Pour reprendre notre tâche analytique sur la forme donnée par Schumann à ses compositions musicales, nous savons déjà que les courtes pièces, seules, atteignent à la réalisation parfaite. Mais dans les œuvres longues, insuffisamment au courant des lois tonales, du *sens* des *réexpositions* (comme tous ses contemporains), il *juxtapose* sans ordre ses pensées, comme elles lui viennent. On le sent dominé par ses idées qu'il n'a que le temps de noter, fiévreusement, pour courir à la suivante. Quand il en réexpose une, elle devient souvent une redite fastidieuse! Ses œuvres sont luxuriantes d'idées; dans une seule pièce, parfois, il y aurait matière à trois ou quatre œuvres, mais il ignore ce que la méditation, la volonté et la *compréhension profonde de ce que l'on dit* peuvent donner d'essor à des germes obscurément cachés dans une idée. De là vient qu'il n'a pas le sens réel du développement.

Avec cela, des lueurs géniales sur la construction même. Il ne sait pas construire et pourtant le grand principe de composition le hante, sans qu'il s'en doute : c'est l'*unité cyclique*.

1) C. Mauclair, *op. cit.*, p. 32.

Dans la *Sonate en fa* (1735), la phrase médiane de l'introduction devient le thème de l'*Aria*. Dans la *Sonate en fa* (concert sans orchestre) *op. 14* (1836), le thème principal (composé par Clara Wieck) reparaît dans les *trois* premiers morceaux.

Dans la *Sonate en la*, *op. 105, pour violon*, le thème initial apparaît comme un souvenir avant la conclusion du Final.

Schumann a fait usage souvent, dans ses Sonates, Symphonies ou autres œuvres empruntant la coupe de la Sonate, du *grand Scherzo* beethovénien, en *cinq* parties, mais il fait cette forme sienne en ce sens qu'il écrit *deux* trios différents, au lieu que le second soit simplement une redite du premier.

Aucune particularité de forme à citer dans la *Sonate en sol*, *op. 22* (1835-1838), si ce n'est une grosse erreur de construction, dans le premier morceau, assimilable à celle que commit Weber dans sa *Sonate en ré*. Schumann fait entendre une *exposition* du premier thème, dans le *ton principal*, vingt-cinq mesures avant la véritable *Réexposition* qui prend, de ce fait, l'allure d'une simple redite. Cette faute désastreuse doit être palliée, autant que faire se peut, par l'interprète, comme pour la Sonate de Weber, en continuant à donner beaucoup de mouvement à cette pré-réexposition pour ne laisser *aboutir* qu'au moment de l'entrée véritable du thème.

Les Sonates de *violon* sont très supérieures à celles de piano, la nature des idées y est bien plus caractéristique de l'expression schumannienne.

Malgré la beauté de la *Sonate op. 121*, nous ne

savons pas si nous ne lui préférons pas la *Sonate en la*, op. 105, plus courte, moins diluée.

Dans le premier morceau, l'idée initiale, fougueuse et inquiète, dit bien la tendresse passionnée qui s'éclaire en devenant la *seconde idée*. Et quel souffle ardent et doux à la fois soulève cette phrase en l'amplifiant au *développement* et en l'inclinant mystérieusement pour la *réexposition*, où elle va repartir, jamais calmée, dans sa fièvre revenue. Comme une interrogation persistante, elle s'obstine dans le *développement terminal* que l'agitation veut dominer, mais ne parvient pas à effacer du fond de l'âme.

Le délicieux *Intermezzo* en FA, qui tient lieu à la fois de *Scherzo* et d'*Andante*, est en forme Lied. Quelle grâce charmante s'y joue, tour à tour avec une tendre simplicité ou une juvénile fantaisie! C'est tout imprégné d'exquise naïveté populaire.

Le *Final*, animé d'une gaité saine de paysans à la danse, offre dans le *développement* une phrase en LA semblant un lyrique épanouissement de la tendresse contenue dans le *premier thème* de l'œuvre. Au moment de la conclusion du morceau, tandis que le sautillant dessin du final essaie de se remettre en branle, la sourde inquiétude de l'interrogation initiale de l'œuvre vient planer sur lui, mais le final ne veut rien entendre et s'obstine à danser plus frénétiquement encore dans l'oubli de toute tristesse.

Voici la liste des œuvres de Schumann dans la forme Sonate : trois *Sonates pour piano seul*, en fa, op. 11; en fa, op. 14; en sol, op. 22; trois *Sonatinas pour piano seul*, en SOL, en RÉ, en UT,

op. 118: deux *Sonates pour piano et violon*, en *la*, *op. 105* (1851), en *ré*, *op. 121* (1851).

Schumann, comme beaucoup de compositeurs depuis lors, a fait usage des formes *Lied*, *Scherzo*, *Rondo*, voire même de la coupe Sonate, dans un grand nombre de pièces détachées. Une de ses œuvres même semble être une Sonate *inversée*. C'est le *Carnaval de Vienne* dont le premier morceau est en forme Rondeau tandis que le final est en forme Sonate à deux idées. Cette œuvre contient un *Lied*, un *Scherzo* et, avant le *Final*, un superbe *Intermezzo*.

Enfin il assembla souvent ses pièces, sans lien musical, sous un même titre poétique, leur donnant ainsi une unité de pensée (*Scènes d'enfants* ; *Davidsbündlertänze* ; *Carnaval* ; *Papillons* ; *Scènes de la forêt* ; *Kreislariana*, etc.) et constitua, avec ses *Lieder*, de véritables *cycles* intimement unis qui resteront, plus que toutes ses autres œuvres, ses impérissables titres de gloire.

Étrange retour du sentiment de l'*unité* nécessaire à toute œuvre d'art, sentiment toujours déposé dans l'âme de l'artiste qui lui donne plus ou moins de floraison par son développement conscient et personnel. Schumann, qui ne sait pas construire les longues œuvres et les laisse s'émietter sans cohésion, *relie* les pièces détachées et tresse avec elles d'immortelles couronnes!

CHAPITRE VI

LA SONATE MODERNE

- I. Continuation de la stagnation et désagrégation de la forme Sonate. — Les Allemands modernes (RAFF, REINECKE, RUBINSTEIN, BRAHMS, GRIEG, THUILLE, R. STRAUSS, REGER).
- II. Étude du second courant de la Sonate postbeethovénienne. — Concentration de la forme vers l'unité. — La Sonate française moderne précédée d'un aperçu technique sur la forme cyclique (CÉSAR FRANCK, SAINT-SAËNS, CASTILLON, FAURÉ, VINCENT D'INDY, DUKAS, ROPARTZ, A. MAGNARD, LEKEU, WITKOWSKI, A. ROUSSEL). — Vitalité actuelle de la forme Sonate.

I. — LA SONATE ALLEMANDE MODERNE

Avant d'étudier le second des courants qui a entraîné la forme Sonate depuis sa floraison beethovénienne, courant qui reprend le sens dont Beethoven se rapprochait plus ou moins inconsciemment (*l'Unité cyclique*), il nous faut voir ce qu'il est advenu de la Sonate avec les successeurs des romantiques en Allemagne.

Parmi les compositeurs ayant écrit des œuvres de forme Sonate nous relevons les noms de : Joseph-Joachim RAFF, Karl-Heinrich-Carsten REINECKE, Anton RUBINSTEIN, Johannès BRAHMS, Edward-Hagerup GRIEG, et parmi les auteurs actuellement vivants : Ludwig THUILLE, Richard STRAUSS, Max REGER.

Nous avons omis à dessein Franz LISZT (1811-1886), bien qu'il ait écrit une composition intitulée *Sonate pour piano*, mais sa forme n'a rien à voir avec celle de la Sonate, et c'est pourquoi nous ne nous en occuperons point ici.

Parmi les *cinq* noms de la première liste citée plus haut, un seul est à retenir : celui de BRAHMS. RAFF, REINECKE, RUBINSTEIN et GRIEG sont tout à fait dépourvus d'intérêt et viennent s'ajouter à la longue liste des conventionnels de toutes les modes.

RAFF (1822-1882) a écrit : trois *Sonatinas pour piano*, *op. 99* ; deux *Sonates pour piano*, *op. 14* et *op. 168* ; cinq *Sonates pour violon*, *op. 73*, *op. 78*, *op. 128*, *op. 129* et *op. 145*, enfin une *Sonate pour violoncelle*, *op. 183*.

Elles sont inexistantes tant pour le choix des idées que pour la construction.

Les productions de REINECKE (1824-1910) sont très bien définies par d'Indy dans son *Cours de composition musicale* : « Ses œuvres, écrites avec un incontestable talent, sont complètement dénuées de génie inventif ; elles réalisent assez bien le type de la production moyenne d'un *Herr Doctor und Professor* appartenant à l'un des innombrables Conservatoires d'outre-Rhin. »

Reinecke a mis son nom sur : deux *Sonates pour violoncelle*, quatre *pour violon*, une *pour flûte*, une *pour piano à quatre mains*, une *pour la main gauche seule* (*op. 137*), et plusieurs *Sonatinas pour piano à deux mains*.

Anton RUBINSTEIN (1829-1894), bien que Russe de naissance, doit être compté parmi les musiciens allemands. Ce pianiste génial ne fut qu'un piètre

compositeur. Ses idées sont vulgaires, sa facture grandiloquente et sa forme négligée. Il écrivit huit Sonates : quatre *pour piano*, *op. 12*, *op. 20*, *op. 41* et *op. 100* : une *pour alto*, *op. 19*, et trois *pour violon*, *op. 13*, *op. 19* et *op. 98*.

BRAHMS (1833-1897) seul chercha à maintenir et même à rénover la Sonate.

Plus que Schumann encore il tend vers la *cohésion cyclique*, non seulement par des rappels de thèmes, mais par des *variations thématiques*, qui se rapprochent davantage de la réalisation générale de Franck, tout en en restant encore fort éloignées.

Brahms a écrit dix Sonates : trois *pour piano* (*op. 1 en UT*, *op. 2 en fa* et *op. 5 en fa*) ; trois *pour violon* (*op. 78 en SOL*, *op. 100 en LA* et *op. 108 en ré*) ; deux *pour violoncelle* (*op. 38 en mi* et *op. 99 en FA*), et deux *pour piano et clarinette* (*op. 120 en fa* et en *MI b*).

Dans la première comme dans la seconde des Sonates de piano, il y a un léger essai de *variation rythmique* d'un thème qui change en même temps de *caractère*. Dans la première Sonate (en *UT*), c'est le thème initial qui devient refrain du final. Dans la deuxième Sonate (en *fa*), c'est le thème de l'*Andante* qui devient celui du *Scherzo*. Mais c'est dans la troisième Sonate (en *fa*) que la forme devient tout à fait intéressante par la transformation *cyclique* des thèmes.

Cette Sonate est en cinq morceaux. Dans le premier : *Allegro maestoso en fa* de forme Sonate, le premier thème présente un double rythme sur un même dessin ; le second de ses éléments se

retrouve comme courbe générale de la *première phrase* de la *seconde idée* (qui est en trois phrases).

Dans le *développement*, très logiquement construit en *trois* éléments, la cellule initiale donne lieu à une vraie phrase mélodique.

L'*Andante*, portant en épigraphe trois vers extraits d'une poésie de Sternau sur le clair de lune, est dans la forme *Sonate sans développement* dont Beethoven s'est servi quelquefois et qui a été délaissée depuis lui.

Là aussi, il y a des *variations thématiques* intéressantes : le *second thème*, en RÉ \flat , se transforme et s'amplifie au cours de ses expositions successives.

Le troisième morceau est un *Scherzo en fa*, très joli de musique, mais n'ayant aucune innovation à signaler.

La Sonate comporte, anormalement, un *Intermezzo en si \flat* , sans analogie avec les pièces que Schumann dénommait ainsi. C'est un *Lied*, donnant, en rythme de marche funèbre, le thème *initial* de l'*Andante*.

Cette pièce, d'un sentiment expressif, n'est pas très à sa place dans l'ensemble de la Sonate ; un lien poétique seul l'y rattache.

Le *Final*, en *fa*, est un *Rondeau* à trois refrains.

La transformation de la mélodie du *second thème*, qui sert pour tous les couplets, est fort intéressante. Le caractère même de ce thème se rapproche de celui du *second thème* de l'*Andante*.

Mais si cette Sonate est d'un grand intérêt architectural en même temps que d'un souffle musical assez soutenu, elle n'égale pas pourtant,

pour la *musique* proprement dite, les Sonates de violon, qui sont très supérieures, les deux dernières surtout, comme abondance et générosité des thèmes, en même temps que l'écriture y est plus aisée et plus variée.

Les idées de Brahms, ses harmonies et son écriture sont séduisantes, son point faible est souvent la construction tonale. Et c'est ce qui fait que beaucoup de ses œuvres sont longues et lourdes, elles piétinent sur place et leurs contours ne s'accusent pas avec assez de netteté.

Il est vrai que l'on est tenté d'oublier ces défauts, chez lui, si l'on vient d'entendre quelque production de la nouvelle école teutone. Toute lourdeur peut sembler légèreté auprès du poids d'un Max Reger, et toute vulgarité (ceci ne s'adresse point à Brahms) ne saurait jamais que donner la main à celle d'un Richard Strauss.

Quant à GRIEG (1843-1907), Norvégien de naissance, il semble s'être assimilé tous les défauts de l'école de Leipzig, sans y avoir acquis la moindre notion de *composition* musicale.

Il a écrit cinq Sonates : une *pour piano seul* (op. 7), trois *pour violon* (op. 8, op. 13 et op. 45); enfin une *Sonate pour violoncelle* (op. 38). Grieg fit, dans sa jeunesse, quelques petites pièces dont le caractère populaire des chants scandinaves faisait le charme. C'est par là qu'il acquit, parmi les « taquineuses d'ivoire », un succès que l'ignorance de la musique seule établissait.

Nous ne perdrons point ici notre temps à étudier en détail la manière dont Grieg *ne construisait pas* une Sonate. La nomenclature des innom-

brables répétitions et redites transposées d'un même dessin (il peut y en avoir jusqu'à *quarante-cinq* consécutives!) a été dressée par d'Indy en une minutieuse analyse (1), à laquelle nous renvoyons le lecteur.

R. STRAUSS (1864) a écrit une *Sonate pour violon, op. 18*. Certes, ce n'est point sur une production de jeunesse qu'il convient de juger un auteur. Mais encore, quand on connaît, de cet auteur, les œuvres postérieures, on retrouve souvent, dans les essais du début, les germes de ce qui sera plus tard la floraison. A cet égard, tout Strauss apparaît dans cette Sonate, ses qualités comme ses défauts. Il y a là du mouvement, de la facilité, de l'audace, tout ce qui, plus tard, sera l'excuse du succès. Mais ce mouvement violent, impérieux, est plus remuant et bruyant que puissant et élané. Cela s'agite, cela parle haut, cela marche sur tout. Ce que cette musique dévoile est odieux au cœur et révoltant à la conscience. Pas un sentiment qui ne soit vulgaire, en son *essence*, même s'il n'est pas exprimé de manière vulgaire.

L'homme qui met son ambition à se glorifier lui-même (et non point les *sentiments* qui lui sont chers) ne peut prendre rang parmi les artistes. « Je ne sais pas, a osé dire Strauss, pourquoi je ne ferais pas une symphonie sur moi-même. Je me trouve tout aussi intéressant que Napoléon ou Alexandre. » Il se dépeint là d'une façon plus impitoyable que nul ne le pourrait faire.

« Richard Strauss, a très bien dit Landormy,

(1) *Cours de composition musicale, I, II.*

reflète admirablement l'âme allemande contemporaine, orgueilleuse et fatiguée de trop de succès, encore soucieuse de ses traditions morales, mais prête à toutes les déchéances, affectant la vertu et ne songeant qu'au plaisir, se raidissant encore dans un dernier effort pour « être », et retombant lourdement dans la frivolité, dans le vide (1). »

Si R. Strauss conserve encore, malgré sa trivialité, quelques qualités artistiques de mouvement, de coloris, etc., elles peuvent être, jusqu'à un certain point, une excuse aux ignorants qui lui font le succès qu'il cherche pour son plus misérable mobile : le gain pécuniaire. Mais on ne sait vraiment que dire des productions de Max REGER (1873). La lourdeur y parodie la profondeur, l'entassement d'harmonies hétéroclites remplace la richesse harmonique. Le *manque de relation* en constitue la laideur particulière. C'est ici, entre des accords, la même incompréhension de la destination des choses, de leurs *rappports*, qui pousse le *modern-style* allemand à édifier l'Opéra-Comique de Berlin, ou encore certaine brasserie du même pays, sous forme de *tombeau*...

A prendre séparément, dans Reger, chacune des harmonies, rien ne choque, elles sont creuses, quelconques souvent, mais point horripilantes. Et dès qu'elles se juxtaposent, on se sent comme enserré par une muraille inégale refermée sur vous, et dont les pierres anguleuses s'enfoncent dans votre chair. On étouffe et on sent que la fuite seule serait la délivrance... Mais les grosses

(1) Paul Landormy, *Histoire de la musique*, p. 233.

basses d'octaves, sempiternelles, épaississent la muraille...

Aucun sens du mouvement, ici ! Cela commence, continue et s'arrête sans qu'on puisse jamais savoir pourquoi ! On préfère seulement quand cela s'arrête... et l'on préférerait encore que cela n'ait jamais commencé !

THUILLE (1861) a écrit des *Sonates* pour *violon*, d'une honnête médiocrité ; MAX REGER, deux *Sonates* pour *violon*, deux *Sonates* pour *violoncelle*, six *Sonates* pour *violon seul*, une *Sonate* pour *orgue*.

II. — LA SONATE FRANÇAISE MODERNE

Comme le fait justement observer Landormy (1) : « Le grand art profond et intérieur, l'art symphonique, l'art de la musique de chambre et du lied, cet art dans lequel les Allemands étaient depuis si longtemps passés maîtres, ils semblent l'oublier désormais. De plus en plus ils préfèrent de grandes constructions théâtrales, toutes en façade, ou bien des amusettes. Et ce sont les Français d'à présent qui écrivent de la musique sérieuse, de la musique intérieure, de la musique profonde, qui ennueie les Allemands. »

Avant de franchir le seuil de ce nouveau sanctuaire où l'art s'est, à notre époque, réfugié, il faut faire une étude technique de la forme que la Sonate va, le plus souvent, revêtir : forme qui est l'expression magnifique d'aspirations antérieures.

(1) Paul Landormy, *Histoire de la musique*.

La forme cyclique.

« La *Sonate cyclique* (qui va être cette forme nouvelle) est celle dont la construction est subordonnée à certains thèmes spéciaux reparaissant sous diverses formes dans chacune des pièces constitutives de l'œuvre, où ils exercent une fonction en quelque sorte régulatrice ou unificatrice.

« ... Le qualificatif *cyclique* est applicable en premier lieu aux *motifs* et aux thèmes qui, tout en se modifiant notablement au cours d'une composition musicale divisée en plusieurs parties, demeurent présents et reconnaissables dans chacune de celles-ci, indépendamment de la structure, du mouvement ou de la tonalité qui lui est propre.

« Par restriction, la *cellule* qui contient un *motif* cyclique ou la *période* qui contient un *thème* cyclique sont dites *cycliques* elles-mêmes. Par extension, enfin, une *forme* musicale (Sonate, Quatuor, Symphonie, etc.) sera dite pareillement *cyclique* si elle contient des motifs ou des thèmes ayant un tel caractère et une telle fonction. Et cette fonction consiste en définitive à accroître la cohésion existant entre les diverses parties d'une œuvre, à renforcer l'*unité synthétique* de celle-ci (1). »

On trouve des traces de la recherche, du besoin de l'*unité cyclique* dans l'*unité tonale* des formes *Prélude et Fugue*, des danses *Pavane et Gailarde*, *Canzona*, puis dans les *Suites* de danses groupées intentionnellement dans un certain ordre.

(1) Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 375.

L'*unité* s'est accrue avec la *Sonate*, par la suppression des pièces de même mouvement formant double emploi et réduisant le nombre des morceaux à *quatre* types principaux. Cette idée d'*unité* réunit ensuite ces morceaux sous une dépendance tonale plus rigoureuse; enfin le *thème* acquiert une personnalité de plus en plus définie jusqu'au moment où il devient le *personnage* beethovénien.

Mais si « les rapports ou proportions de rythme ou de symétrie entre les diverses parties d'une œuvre, leurs relations de tonalités manifestent une *intention d'unité*, cette intention ne devient accessible à l'auditeur que par la forme dans laquelle elle se réalise.

« ... Ainsi, le véritable *élément cyclique* apparaît seulement dans la réalisation, lorsque certains aspects rythmiques, mélodiques ou harmoniques rappellent, dans une des pièces constitutives de l'œuvre, la présence d'un thème appartenant originellement à *une autre pièce* de la même œuvre (1). » Comme toute modification, la modification cyclique peut porter plus particulièrement sur chacun des éléments de la musique : rythme, mélodie et harmonie.

Comme nous ne faisons point, nous l'avons déjà dit, un cours de composition, nous n'entrerons pas dans l'étude détaillée des moyens de variation cyclique. Nous dirons seulement que la modification subie par l'élément cyclique est de l'ordre le plus profond : c'est, en effet, le *caractère* même de cet élément qui est en jeu ici. Un simple *rappel* de

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II.

thème peut, évidemment, donner de l'unité à l'œuvre, mais il ne constitue pas, réellement, le thème cyclique, qui n'est pas simplement *rappelé*, mais *transformé*, dans son *expression* même.

Nous allons entrer dans l'examen des œuvres de cette dernière époque de la Sonate ; nous tâcherons de dégager surtout les particularités expressives, tant des auteurs que des œuvres, qui peuvent le mieux aider à pénétrer le caractère de la pensée qui les anime.

César FRANCK, né à Liège le 10 décembre 1822, vint à Paris en 1835, où il fut naturalisé français, et où il mourut en 1890.

Nous renvoyons ceux qui veulent pénétrer dans l'intimité si attachante de sa vie et de son œuvre à l'étude qu'en a faite celui qui fut son élève et notre maître : Vincent d'Indy.

Avec lui nous dirons qu'au point de vue musical, les œuvres de César Franck se distinguent par la « noblesse et la valeur expressive de la phrase mélodique », par l'« originalité de l'agrégation harmonique » et par la « solide eurythmie de l'architecture musicale ».

Avec Paul Dukas nous admirerons « ces grandes constructions sonores où se complait une pensée qui, pour s'exprimer toute, a besoin des amples périodes, du vaste espace qu'elles lui accordent », et « s'édifient d'elles-mêmes, ainsi qu'il sied, sous l'impulsion nécessaire de son développement ». Avec lui encore nous dirons : « C'est parce que, chez Franck, cette pensée est classique, c'est-à-dire aussi générale que possible, qu'elle revêt naturellement la forme classique, et non pas en

vertu d'une théorie préconçue ni d'un dogmatisme réactionnaire qui subordonnerait la pensée à la forme (1). »

« Franck, dit d'Indy, ne considéra jamais cette manifestation de l'œuvre qu'on appelle *forme*, que comme la partie *corporelle* de « l'être œuvre d'art », destinée à servir d'enveloppe apparente à l'*idée* qu'il nommait lui-même « l'âme de la musique ».

« Son œuvre fut, comme celui de nos poètes de la pierre, de nos bons Français constructeurs de cathédrales, tout de splendide harmonie et de mystique pureté. Même lorsqu'il traite des sujets profanes, Franck ne peut se départir de cette conception angélique (2). »

L'œuvre de Franck ne comprend que deux *Sonates*, l'une pour *orgue*, l'autre pour *piano et violon*.

La *Sonate pour orgue* dite *Grande Pièce symphonique*, en *fa #*, date de 1861. Elle est formée de *trois* mouvements, enchaînés l'un à l'autre comme autrefois la *Sonate italienne*.

1^o *Introduction*, dont les éléments serviront au développement, et *Allegro* de forme *Sonate* :
 EXPOSITION : *Thème A*, en *fa #* formant *première idée* et *pont*. Ce thème *cyclique* reparait dans l'œuvre.



Thème B en *LA* enchaîné au thème *A*.

DÉVELOPPEMENT par le thème de l'*Introduction* et le thème *A*.

(1) Paul Dukas, *Chronique des Arts*, année 1904, n^o 33.

(2) Vincent d'Indy, *César Franck*.

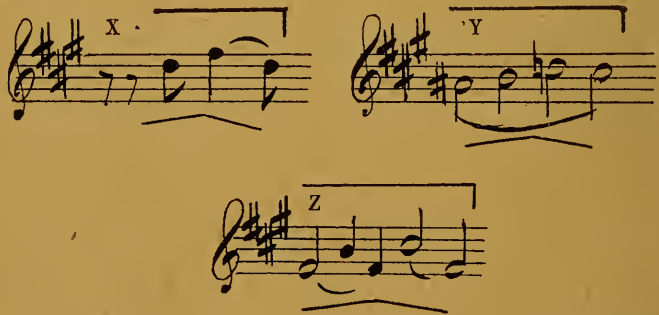
RÉEXPOSITION normale : le thème de l'*Introduction* y sert de *coda*.

2^o *Andante*-lied en si, d'une expression suave et tendre dont la *seconde section*, en si, sert de *Scherzo*;

3^o *Final* commençant par une *récapitulation* des thèmes de l'œuvre qui semblent chercher parmi eux lequel devra conclure la Sonate. Bientôt s'élançe triomphalement le thème *cyclique* alors en FA #, et se développant en entrées de Fugue jusqu'à la conclusion éclatante.

La *Sonate pour piano et violon*, en LA, date de 1886. Elle est en *quatre* morceaux.

Cette Sonate est bâtie sur *trois motifs* générateurs spéciaux, successivement exposés, formant en quelque sorte la « charpente » mélodique de l'œuvre.



La *cellule* X est génératrice de toute l'œuvre et l'on voit, par le dessin schématique que nous avons tracé au-dessous des motifs, que le *torculus* dont elle est formée se retrouve comme *neume mélodique* dans les motifs Y et Z.

Cette œuvre géniale devient malheureusement la proie de tous les violonistes en mal de réputation ! C'est à qui prétendra en posséder les traditions

d'interprétation. Les uns, pour s'attirer quelques plus tapageurs applaudissements, vulgarisent odieusement cette œuvre. D'autres en font une rêverie extatique et pâmée. Deux déformations, contraires mais néfastes, provenant de l'inintelligence du caractère de Franck et du manque de conscience artistique.

Outre ces deux Sonates, Franck a encore écrit une pièce de piano seul, cette fois, dans laquelle il se sert de cette forme en la rénovant complètement : c'est le *Prélude, Aria et Final*.

Cette œuvre, datant de 1886-1887, est formée de trois morceaux dont les thèmes se répercutent entre eux.

Le *Prélude* participe de la forme *Andante* de Sonate; il a pour thème une phrase en quatre périodes, répétée au milieu de la pièce et reparaisant à la fin, au ton principal.

A cette phrase, empreinte de joie glorieuse, fait opposition l'idée de douceur :



qui constitue le deuxième élément de cette pièce.

Après l'exposition médiane fragmentaire, en *ut #*, du thème principal, apparaît en 4^e section une nouvelle mélodie, sorte de *Cantus firmus*, cinq fois présenté avec adjonction de parties mélodiques superposées, prenant de plus en plus d'importance jusqu'au moment où elles feront entendre le *thème du Final*. Après cette phrase nouvelle, qui semble s'essayer et disparaître, a lieu

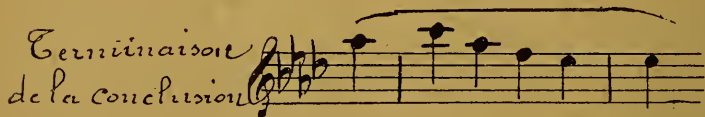
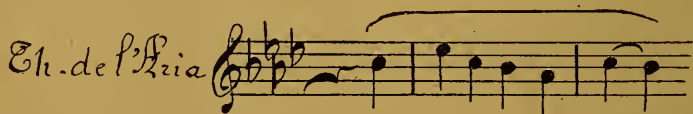
le développement des éléments 1 et 2 du *Prélude* aboutissant au 5^e compartiment en MI, formé par le thème 1.

L'*Aria* est une double exposition d'une admirable et sereine mélodie qui se meut de LA \flat à la \flat , ayant chacune de ses périodes répétée comme une *réponse* à l'exposé qui en est fait.

Une courte *Introduction* esquisse (d'abord notée avec des *dièzes* afin de servir de transition au morceau précédent) : 1^o la phrase qui deviendra la *conclusion* de l'*Aria*; 2^o celle de son thème lui-même. Par *enharmonie*, les *bémols* arrivent pour une seconde esquisse de ces deux thèmes.

Cette Introduction fait invinciblement penser à l'entrée des chœurs d'anges de *Rédemption* : « Nous venons du ciel ».

La conclusion du morceau est faite par le premier des éléments esquissés dans l'Introduction; elle se termine par un rappel, ou plus exactement une *réponse* du thème de l'*Aria* :



retrouvant ainsi l'ambitus mélodique du thème de la conclusion :



Les deux phrases caractéristiques de l'*Aria* réapparaîtront dans le Final.

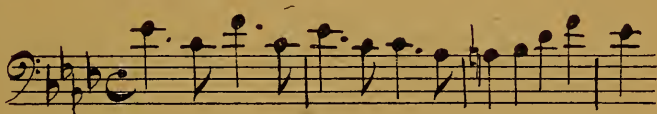
Le *Final* présente l'ossature essentielle de la forme Sonate, mais en diffère en ce que la tonalité principale n'y apparaît que lors de la réexposition du second thème et s'y maintient jusqu'à la fin.

Ce morceau présente une gradation tonale merveilleusement nuancée.

Commencant sur la dominante d'*ut #* (*sol # la b*), il suit ainsi le *La b* de l'*Aria* sans heurts. Il fait entendre ensuite la tonalité d'*ut #*.

La transition se fait par *ut #, fa, ré, si*, préparant l'entrée du second thème par sa propre mélodie.

Le *second thème* :



apparaît en *La b* pour rappeler la tonalité de l'*Aria*. Comme en écho, il se redit en *Mi*, qui disparaît aussitôt.

En *sol* revient le premier thème en place de développement. La phrase calme de l'*Aria*, en *ré b*, apparaît ensuite, planant au-dessus de cette agitation.

Le premier thème regagne par échelons le ton de *mi* où il se réexpose.

Le *Pont*, plus court, amène *Mi*, enfin retrouvé, où le *second thème* se réexpose avec éclat.

Enfin la *conclusion générale* de l'œuvre se fait par le thème du *Prélude*, échangeant son caractère de marche glorieuse contre celui d'un exul-

tant choral ; il laisse tomber l'éclat de la sonorité et, enlacé par la *conclusion* de l'*Aria* superposée avec lui en une combinaison aussi géniale qu'imprévue, il fonde sa *joie glorieuse* dans cette céleste *douceur*. Le vol des anges s'efface peu à peu, avec les souvenirs de l'*Aria* flottant harmonieusement dans toute la dernière page de l'œuvre, qui semble s'envoler dans la lumière.

Tel est le résumé schématique du sublime chef-d'œuvre que Franck donna pour digne pendant au *Prélude, Choral et Fugue*.

Camille SAINT-SAËNS, né à Paris en 1835, a écrit une *Sonate pour violoncelle*, *op. 32*, et deux *Sonates pour violon*, l'une en *ré*, *op. 75*, l'autre en *mi b*, *op. 102*.

Saint-Saëns est notre Mendelssohn français, a-t-on dit. Aucune appréciation ne nous semble plus exacte, sauf que nous ne retrouvons pas chez le musicien français la naïve bonhomie de Mendelssohn. Saint-Saëns possède les qualités françaises d'élégance, de clarté, d'aisance, de mesure ; c'est plutôt l'idée, « l'âme de la musique », qui fait ici défaut.

Les œuvres de Saint-Saëns paraissent souvent longues ; cela ne tient pas, en général, à leur construction, adroite et aisée, mais aux idées d'une mélodie trop superficielle et à l'absence d'émotion chaleureuse.

Comme Mendelssohn, Saint-Saëns a acquis, de son vivant, une énorme réputation due aux mêmes qualités de maîtrise que son devancier. Comme lui, il fut pianiste et organiste de grand talent. Comme lui, il possède, en composition, la « recette »

du *Scherzo* : sautillé, trille, rythmes interrompus, timbres curieux mélangés avec ingéniosité, et bonnes proportions. Cela est *joli* mais non point *beau*, et cela fait quelquefois *plaisir* sans jamais atteindre à la *joie*.

La coupe des *Sonates* de Saint-Saëns n'apporte aucun renouvellement à la forme. Quant aux idées, elles sont, nous l'avons déjà dit, plutôt froides et conventionnelles. Cela est particulièrement sensible dans les pièces lentes qui demandent le plus d'expansion chaleureuse. Aussi ces pièces-là n'offrent-elles qu'une réédition nouvelle de quelque « belle phrase à la Mendelssohn » sans émotion sincère.

Signalons encore une application contemporaine, dans le Final de la première *Sonate pour violon*, de ce qu'on appela, du temps de Thalberg, un « grand exercice de concert ». C'est, en effet, une ingénieuse façon de se « délier les doigts » que de faire en public ses exercices journaliers !

Alexis DE CASTILLON naquit à Chartres en 1838 et mourut en 1873. D'abord officier de cavalerie, passionné pour la musique, il quitta l'armée pour s'en aller apprendre la composition. Il se trompa tout d'abord de maître et ne réussit point à connaître autre chose, sous l'inintéressant enseignement de Victor Massé, que le dégoût de la musique. Castillon offre l'exemple de ces tempéraments d'artistes ardents que la « convention » ne peut retenir captifs. Présenté par Henri Duparc à César Franck, il s'enthousiasma de nouveau pour l'art musical et recommença complètement son éducation, après avoir détruit tous ses essais antérieurs.

Il écrivit, à ce moment, une *Sonate pour violon*

en ut, op. 6. Bien qu'incomplètement mûr encore, le tempérament si généreux de Castillon se montre bien en cette œuvre.

Sans doute, elle a des défauts de réalisation, il y a des longueurs, des maladresses de « jeune », mais quelle riche nature s'y révèle ! C'est qu'il avait des dons musicaux très complets. Il possédait un rythme étonnamment solide, varié, soutenu, ardent et juvénile ; sa mélodie, spontanée et fraîche, d'une simplicité classique, atteint parfois à l'émotion profonde et ouvre souvent des horizons inattendus et magnifiques ; l'harmonie, franche et sonore, ne détruit point la ligne mélodique et prête son appui aux fantaisies rythmiques.

Si, en *construction* proprement dite, Castillon a commis quelques erreurs de jeunesse, il faut reconnaître en lui, malgré tout, un sens remarquable de l'*expression* tonale se manifestant parfois en de géniales juxtapositions de tons dont nous trouverons un exemple dans la dernière page de l'*Andante* de la Sonate. C'était un généreux lyrique, débordant de *musique*.

A l'apparition de ses œuvres, sa parole sincère, exprimée hardiment, fit scandale. Il fut honni par tous les conventionnels de la routine d'alors. Il est maintenant d'usage, dans les milieux avancés, de le considérer comme « rococo ». Ce n'est point étonnant, car la simple largeur de son souffle musical ne s'apparente guère aux petits fragments mélodiques ou rythmiques du jour.

Gabriel FAURÉ, l'actuel Directeur du Conservatoire de Paris, est né à Pamiers en 1845 et fut élève de Saint-Saëns.

Il n'a écrit, jusqu'ici, qu'une *Sonate pour violon*, op. 13, en LA, datant de 1878. C'est une œuvre charmante et très caractéristique de l'invention de son auteur. Tous ses éléments sont empreints de ce caractère très spécial que l'on a nommé justement : *mélodico-harmonique*, c'est-à-dire dont la « mélodie semble tellement liée à ses subtiles harmonies qu'on ne saurait l'en séparer : il en résulte un effet éminemment séduisant, comparable à celui de certaines couleurs chatoyantes (1) ».

Cette Sonate est une des œuvres les mieux venues de Fauré, tant pour l'égalité de son inspiration mélodique que pour la distinction de sa réalisation. Elle est précieuse et jolie en son bavardage aimablement indifférent de mondaine souriante et parée. Sa pensée ne s'y laisse point aller à des écarts, à des élans de mauvais goût. Subtilement enveloppée d'un vêtement ondulant auquel des harmonies agréablement fuyantes donnent un mouvement plein de délicatesse, de mièvrerie délicate, elle répand un parfum bien spécial et, pour certains, très captivant, comme l'atmosphère puérile et factice d'un élégant salon. Elle est divisée en quatre morceaux : le premier est un *Allegro molto*, dont les deux idées se fondent dans le même rythme gracieux et mouvant.

Le joli *Andante en ré* est en forme Sonate à deux idées. C'est une charmante rêverie qu'effleure un rythme au balancement caressant. Par moments, une poussée plus expressive fait élever le ton et presser le mouvement, mais, bien vite, tout

(1) Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. II, p. 428.

rentre dans la demi-teinte discrète et enveloppante.

Le *Scherzo* est une amusante poursuite, un badinage enjoué mais toujours de « bon ton ». Dans le *Trio*, la mélodie glisse furtivement sur des harmonies qui se dérobent sans jamais se dévoiler franchement. Cette particularité est d'ailleurs fréquente dans l'œuvre de Fauré. Rien de curieux comme ce terrain harmonique mouvant où, dès qu'on semble se saisir d'une harmonie ou d'une tonalité consistantes, cela se désagrège aussitôt et se met à fuir, à se dérober sans s'être jamais affirmé vraiment. Derrière ce perpétuel et charmant sourire, qu'y a-t-il au juste? On ne le sait jamais...

Le *Final*, de forme Sonate, recommence, sous une allure plus rapide, l'incessant divertissement que dirige l'énigmatique sourire et la Sonate s'achève, comme elle a commencé, élégamment fraîche et gracieuse.

Après l'apparition de la *Sonate* de Fauré, il semble qu'une interruption de quelques années se soit produite dans ce genre de composition. Ce n'est qu'en 1886, en effet, qu'apparut la géniale *Sonate* de Franck, et il faut aller jusqu'à 1900 ensuite pour trouver une œuvre (la *Sonate pour piano* de Paul Dukas), apportant un nouveau fleuron à la précieuse couronne.

Les *Sonates* de Saint-Saëns, quelque bien ouvragées qu'elles soient, n'ont rien offert de neuf, ni comme invention ni comme réalisation. Une seule œuvre, la *Sonate pour violon* de Guillaume LEKEU (1870-1894), a acquis une assez notable réputation. Ce semble être, précisément, du fait

de sa publication à un moment où ne se prodiguait pas ce genre de compositions (1), que cet essai, intéressant mais non capital, dut sa vogue et l'admiration un tantinet exagérée dont elle a joui. N'a-t-on pas entendu souvent dire : « Il y a deux belles Sonates modernes : celle de Franck et celle de Lekeu » ? Il est encore heureux qu'on n'ait pas interverti l'ordre des noms !

Certaines des idées de Lekeu ont de l'enthousiasme et de la fraîcheur. D'autres manquent de personnalité ; d'autres, pour avoir rêvé la grandeur et la profondeur, sont emphatiques et superficielles à la façon du lyrisme romantique. La construction de l'œuvre, encore qu'assez bien établie, n'est pas sans longueurs ni délayages. Mais Lekeu est mort à vingt-quatre ans !

Le plus grave défaut réside dans le mauvais agencement harmonique des « basses » avec les mélodies thématiques, et dans les défectueux rapports de leur enchaînement. Ce défaut, très sensible, s'apparente assez aux « fausses basses » de Berlioz, par exemple, et se rattache aussi, mais beaucoup plus atténué et avec une sève musicale autrement généreuse, au vice harmonique qui rend tellement *anti-harmonieux* les enchaînements de Max Reger. C'est toujours le même manque de *relation* dans le sens successif.

Chez Lekeu, en outre, l'harmonie est distribuée par plaques compactes, lourdes et sans rayonnement. Il ignorait que l'écriture pianistique suit la même loi que celle de l'orchestre et des chœurs.

(1) La Sonate de Lekeu fut publiée en septembre 1894.

C'est toujours la loi naturelle de la production des sons harmoniques, largement espacés dans le grave et se resserrant progressivement en allant vers l'aigu, qui doit servir de guide pour tirer le meilleur parti possible de l'écriture harmonique normale, sauf à la modifier momentanément pour des raisons expressives particulières.

Jamais des dispositions pianistiques de ce genre :



8^a.....

ne seront harmonieuses ni sonores. Elles peuvent être *bruyantes* suivant la nuance dynamique employée, mais creuses, gauches et non puissantes.

Comme Max Reger, comme Guy Ropartz aussi d'ailleurs, Lekeu a abusé de la doublure d'octaves des basses, le *seize pieds* de l'orgue. Lorsque cette disposition se généralise, elle donne une très grande lourdeur à l'ensemble, qui paraît monotone et fatigant.

Comme on le voit, cette Sonate ne doit point être rangée parmi les chefs-d'œuvre, encore qu'elle puisse mériter la sympathie des musiciens, puisque ceux-ci ont le devoir de se préoccuper des tentatives généreuses et des jeunes efforts.

Et maintenant se présente à nos yeux toute une pléiade de *Sonates* qui est la floraison instrumentale la plus remarquable de ces treize dernières années et montre combien puissante est toujours la vitalité de cette forme féconde.

Parmi ce bel ensemble, plus ou moins redevable à Franck de son essor, et témoignant de l'activité artistique de la jeune école française, relevons, par ordre chronologique de composition :

- 1900 : *Sonate pour piano en mi b.* PAUL DUKAS.
 1901 : *Sonate pour piano et violon, op. 13.* . . . ALBÉRIC MAGNARD.
 1904 : *Sonate pour piano et violoncelle.* GUY ROPARTZ.
 — *Sonate pour piano et violon, op. 59.* . . . VINCENT D'INDY.
 1907 : *Sonate pour piano et violon.* GUY ROPARTZ.
 — *Sonate pour piano et violon.* G.-M. WITKOWSKI.
 — *Sonate pour piano, op. 63.* VINCENT D'INDY.
 1907-08 : *Sonate pour piano et violon.* ALBERT ROUSSEL.
 1910-11 : *Sonate pour piano et violoncelle, op. 21.* . ALBÉRIC MAGNARD.

Dans ce faisceau d'œuvres diversement lumineuses et colorées, nous verrons se continuer la *tradition* architecturale de la forme, laquelle n'empêche nullement celle-ci d'évoluer librement suivant le tempérament de chacun.

Dans plusieurs de ces œuvres, comme autrefois chez Beethoven, nous verrons le *paysage* tenir une place assez importante, mais jamais exagérée. C'est toujours le *sentiment* ressenti devant la nature qui est exprimé et non point la puérile imitation de celle-ci. De plus, ce paysage reste à sa place et ne sert que de *cadre* à l'homme qui le domine.

Étudions maintenant les œuvres déjà mentionnées, non point tout à fait dans leur ordre de production, mais à la date de la dernière *Sonate* d'un même auteur.

La première est celle que Paul DUKAS (1865) écrivit en 1899-1900 pour le *piano*.

Il y avait longtemps que la littérature du piano ne s'était enrichie d'œuvres de cette valeur. Depuis le *Prélude, Aria et Final* de Franck, elle ne connaissait plus que de courtes pièces, le plus souvent pittoresques. Dukas renoua la tradition de ces œuvres de forte pensée que le piano avait autrefois connues, sans se borner à ne lui demander que son coloris spécial. Arrêtons-nous un instant sur l'écriture instrumentale de cette *Sonate*.

Dukas y a déployé magnifiquement bien des ressources du piano ; sans les avoir épuisées, on peut lui reprocher de les avoir dépassées. Le tort de cette réalisation pianistique est d'être trop proche parente d'une admirable *réduction* d'orchestre au piano.

La difficulté technique n'est point à envisager, les interprètes ayant le *devoir* de posséder le talent nécessaire à l'exécution aisée de l'œuvre présentée aux auditeurs, mais la disposition instrumentale

est ici, en plusieurs endroits, matériellement irréalisable pour un seul exécutant.

On peut reprocher aussi à cette Sonate, au point de vue instrumental, un trop long déploiement du maximum dynamique dans le Final. La continuité de ce déchaînement sonore est un peu fatigant à l'audition. Ces petites réserves faites, il faut rendre hommage à la belle noblesse de cette œuvre, si dignement *musicale*. La personnalité de Dukas n'y est point encore aussi dégagée que dans ses œuvres ultérieures, le premier morceau est un peu « Franck » de contour mélodique, le *Scherzo* un peu « Mendelssohn-Saint-Saëns » dans son premier élément du moins, mais il est précisément fort intéressant de voir les germes de la personnalité poindre dans cette œuvre de jeunesse (Dukas n'avait que trente-cinq ans quand il l'écrivit) si magistralement réalisée. Chez lui toujours les plus grands déchaînements de couleur, de mouvement et de force seront magnifiquement ordonnés. Et c'est ce qui fait son art vraiment puissant et noble.

Dans une note moins rutilante, sous les cieux discrètement voilés de Bretagne et de Lorraine, voici les *Sonates* de Guy ROPARTZ. L'actuel directeur du Conservatoire de Nancy, qui fut élève de César Franck, est né à Guingamp, le 15 juin 1864.

Dans ce succinct exposé biographique sont résumées les caractéristiques principales de Ropartz. Il tient de son pays breton la foi, et une saveur populaire calme et tenace. Son séjour prolongé en Lorraine fait refléter dans les ondulations profondes et paisibles de sa musique les paysages de là-bas.

Enfin il garde des heures fécondes vécues près du maître vénéré une belle dignité de caractère, une science solidement assimilée, et le goût de l'art bon et sain.

Nous citerons de lui une *Sonate pour violoncelle* écrite en Lorraine pendant l'été de 1904, avec sa belle pièce lente, évocatrice des calmes sommets des Vosges, et la *deuxième Sonate en ré*, pour *violon*, qui date de 1907 et fut écrite en Bretagne. Elle est bâtie sur une mélodie populaire à grave allure de choral qui régit cycliquement toute l'œuvre.

Georges-M. WITKOWSKI, né en 1867, écrivit, de 1905 à 1907, une *Sonate pour violon, en sol*.

Cette œuvre expressive et généreuse, pleine de sève et d'ardeur, offre le même défaut de réalisation instrumentale que la *Sonate* de Dukas. Plus que dans cette œuvre même, l'écriture pianistique est ici trop semblable à une chaude et vibrante *réduction* d'orchestre. Cette *Sonate* apparaîtra beaucoup plus comme une Symphonie pour violon et orchestre que comme une Sonate pour deux instruments de chambre.

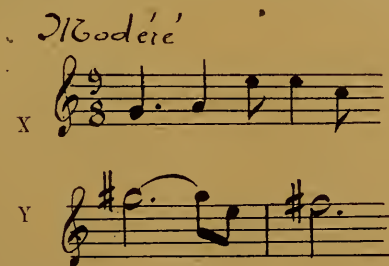
Avec l'habitude acquise des exhibitions de virtuoses dans nos plus vastes salles de concert, voire de théâtre, on perd trop de vue, de nos jours, le caractère essentiellement intime du piano, et l'on ne songe plus guère que les duos de piano et violon font, en réalité, partie de la musique dite de *chambre*.

Ces réserves faites, il nous plaît de reconnaître que la *Sonate* de Witkoswski apporte à la musique instrumentale de bonnes pages de *musique* émue et rayonnante. Il y faut admirer surtout la parfaite entente du caractère cyclique de la construction.

Les ennemis des œuvres « pensées » auront beau jeu pour s'amuser des *combinaisons* de thèmes... Ce qui fait la valeur de cette œuvre, c'est que, justement, les thèmes ne sont pas *combinés*..., ils *vivent*, ce qui n'est pas du tout la même chose. Lorsque la maturité aura fait son œuvre, simplifiant les moyens, en synthétisant les éléments, on peut s'attendre à des œuvres fortes en constatant la vitalité musicale intense de cet artiste enthousiaste, réfléchi et convaincu.

Et maintenant, conviés par l'ordre que nous avons établi pour l'examen de ces quelques *Sonates* contemporaines, il nous faut remonter du disciple au maître et prendre en mains les deux *Sonates* que VINCENT D'INDY (1851) écrivit, l'une pour le violon, l'autre pour le piano (1).

La *Sonate pour piano et violon*, op. 59, en UT, date de 1904. Elle est bâtie sur *trois* motifs cycliques qui apparaissent dans le premier morceau et se développent au cours de l'œuvre entière.



(1) Nous ne comptons point, à dessein, parmi les *œuvres* de Vincent d'Indy, l'*essai* d'une petite *Sonate* pour piano écrite dans sa jeunesse.

Le premier morceau est en forme de Sonate, en voici les éléments :

EXPOSITION : *Thème A*, phrase-*lied* dont la première période est formée par le motif principal X.

— *Pont* exposant les motifs Y et Z.

— *Thème B*, en LA ♭ :

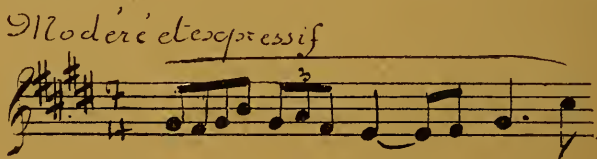


DÉVELOPPEMENT, dont le premier thème est le principal moteur.

RÉEXPOSITION et *Développement terminal* aboutissant à une phrase concluante émanant du motif X, planant sur l'ondulation du dessin Z et dégageant une impression de bienfaisante sérénité comme un large paysage de montagnes au soleil couchant.

Le *Scherzo* est en LA ♭. Autour du sautillant dessin propre au *Scherzo*, l'ondulant motif Z, en période secondaire, enroule ses volutes.

Comme *Trio* au piano seul, d'abord une rêveuse mélodie en MI :



complétée par un rappel un peu inquiet de l'ondulation de Z :

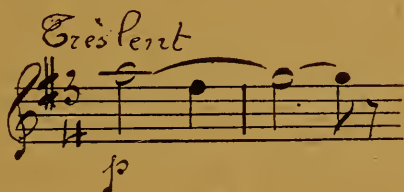


apparaissant dans une sorte de brume transparente

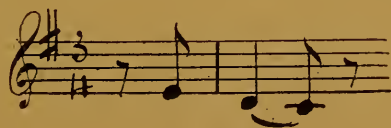
qui évoque quelque paysage à l'atmosphère chaude et paisible.

Dans ce recueillement de l'harmonieuse nature s'élève une voix pure et mystérieuse : c'est le violon qui chante le thème principal X, toujours plus lumineux et bienfaisant. La danse reprend ensuite comme au début, innocemment espiègle et animée, inventant de nouveaux jeux.

Le troisième morceau de l'œuvre est un *grand Lied* à cinq sections en *mi*. Les compartiments impairs sont faits d'une mélodie empreinte de souffrance profonde et résignée, issue du motif Y :



Dans la première section, cette mélodie est précédée et accompagnée d'un dessin accessoire :



sorte de plainte étouffée du piano pendant qu'au violon s'exhale le pénétrant exposé de la souffrance intime jusqu'ici inavouée.

A cette tristesse solitaire semble compatir la nature. Tandis que, longuement, le violon soutient une dernière note, autour d'elle s'enroulent comme de calmes nuées. C'est alors la *seconde section* du *Lied* : du paysage estompé s'élève un chant mys-

Le vigoureux *Final* est bâti dans une forme qui tient à la fois du Rondeau et de la Sonate ; en voici le plan :

EXPOSITION : *Thème A*, *refrain*, deux fois exposé, la première fois au violon, la seconde au piano, et unissant tous les éléments générateurs en une commune action :

Très animé

— Pont mouvementé :

dans lequel se forme la seconde idée :

— *Thème B*, en MI :



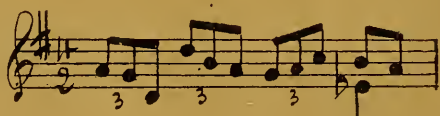
tandis que le violon expose un autre jeune et frais dessin :



Refrain en ut.

DÉVELOPPEMENT : par le *Thème A* et par le *Pont*, souple et enjoué.

Repos par une sorte de paysage issu du *Pont* :



duquel s'élève encore le même chant de paix et de beauté (issu du thème principal X) que dans le *Lied*.

Continuation du *Développement*, par le *refrain* et ce thème issu de X.

RÉEXPOSITION : *Thème A*, *refrain*, exposé une première fois au piano, dans la force, en LA, la seconde fois, en canon, en UT.

- *Pont*.
- Anticipation du *Développement terminal*, en *mi b*.
- *Thème B*, en UT.
- Continuation du *Développement terminal*, en assombrissement. Sur la dominante de *la* passe un souvenir du paysage de l'*Andante*. Une nouvelle marche assombrissante amène la *conclusion* triomphante que domine, tour à tour majestueux et doux, le thème principal de l'œuvre (motif X).

La seconde *Sonate* de Vincent d'Indy est écrite

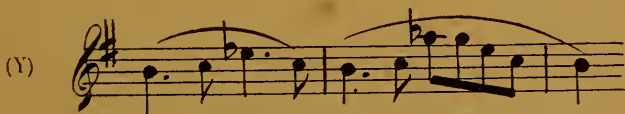
pour le *piano seul*. Elle est en MI, porte le numéro d'œuvre 63 et date de 1907.

Nous ne pouvons, pour diverses raisons, tenter de donner ici, même succinctement, un exact aperçu de ce grand triptyque confié au piano (1).

Disons seulement qu'au point de vue thématique l'œuvre repose sur *trois* motifs cycliques générateurs dont le premier (X) la réagit toute :



Le deuxième (Y) n'apparaît qu'à titre de phrase complémentaire dans le mouvement initial, mais il engendrera plus tard l'idée principale du *Scherzo*, son *second trio*, le *Pont* et la *seconde idée* du *Final* :



Le troisième (Z) n'est qu'exposé dans le premier morceau et sert à former le *premier trio* du *Scherzo* :



Au point de vue architectural, nous l'avons dit,

(1) Nous renvoyons ceux qui voudront connaître par le détail tout l'organisme intime de cette œuvre à l'analyse détaillée qu'en a fait Albert Groz dans le *Courrier musical* du 15 février 1908, p. 101. La *Sonate de piano et violon* a été analysée aussi par Albert Groz dans le *Courrier musical* du 1^{er} juillet 1908, p. 419.

cette œuvre est un triptyque, mais de forme spéciale, dont les volets s'équilibrent entre eux et sont séparés par une sorte d'*intermède* de moindre importance.

Chacune de ses parties extrêmes (1 et 3) est précédée d'une *Introduction* dans laquelle s'esquissent les thèmes qui vont prendre part à l'action. Comme le thème général de l'œuvre (issu de X) est lui-même une longue phrase de *Lied* ou mieux un petit *Lied* complet, dont la gravité douce se transformera peu à peu en un puissant *Choral*, cette Sonate ne comporte pas de pièce lente détachée.

C'est ici vraiment le lieu de redire ce que nous avons fait observer à propos de la *Sonate* de Witkowski : les thèmes ne sont pas *combinés*, ils *agissent* parce qu'ils *vivent*. Le grand thème général se *fait* à travers les diverses phases d'action de l'œuvre. Il apparaît une première fois, simple et un peu timide, en *mi* ; puis la lutte intérieure et extérieure le prend et semble en avoir raison ; c'est tout le contraire et de cette première étreinte aux pressions diverses le thème se dégage, calme et confiant, en *MI*. Et l'indication que l'auteur a mise là : *Thema mutatum*, désigne bien réellement une transformation opérée *en* lui, transformation profonde et partiellement définitive (le *ton*, lieu d'action, entre autres, connu maintenant).

Il faut encore remarquer, dans l'économie de cette œuvre, que la première partie est tout entière consacrée à des *Variations*. Or, la Variation est essentiellement une *exposition* d'un thème, dans un nouvel *état*, mais ce n'est pas une *action* de ce thème.

Une raison expressive profonde motive ainsi la construction spéciale de cette œuvre : dans la première partie, le *thème*, comme trop jeune pour *agir*, subit des états divers causés par des influences extérieures auxquelles il s'abandonne ou contre lesquelles il réagit, qu'il assimile ou qu'il rejette, *conquiert* pour ainsi dire sa propre *substance* et se *refait* lui-même, par l'emploi de sa libre activité.

Lorsque cette possession de soi-même est accomplie, qu'il est, pour ainsi parler, parvenu à l'âge viril, il va entrer dans l'action, à son tour. C'est alors le *Final* avec sa forme Sonate, qui sous-entend le *Développement*, c'est-à-dire l'*action des thèmes*. De cette action volontairement militante, le thème subira les bienfaits et l'effort va l'agrandir encore. La *conclusion* de l'œuvre, avec la glorieuse ascension du thème, encore transformé substantiellement, sous sa forme de Choral, vient l'affirmer d'indubitable manière.

Une autre remarque à faire est celle-ci : en face de l'union du thème du Final et du thème général de l'œuvre, dans l'exaltation ultime de la dernière imposition de cette mélodie génératrice, on se prend à constater que, chez d'Indy, comme chez Bach ou Franck, par exemple, les éléments concourant à l'action *s'unissent* dans la péroraison ; la lutte a *transformé* les êtres en présence. Le Bien a vaincu le Mal, non en le tuant, mais en le faisant *servir* à l'action bonne, laquelle exerce un bien-faisant empire sur lui, délivrant le Mal de lui-même pour l'amener à la liberté et à la vie.

Cette remarque, qui nous vient ici à l'esprit, ne serait pourtant complètement à sa place que devant

d'autres œuvres du même auteur (sa 2^e *Symphonie*, par exemple). Là, il y a bien en présence les deux antagonistes en question, tandis qu'ici le thème du *Final* n'est nullement un thème mauvais, bien au contraire. C'est seulement le thème *agissant*, si l'on peut dire, s'unissant dans la gloire au thème *pensant*. Mais avant d'être unis dans la gloire ils sont animés du même souffle généreux et chaud, donnant à l'un sa douceur rayonnante, à l'autre son ardent enthousiasme. Tous deux ont été, toujours, animés du même esprit d'amour.

La pièce quasi épisodique qui occupe le panneau central de ce triptyque pianistique est un *Divertissement* dans lequel, en plein air de montagne riche et sain, s'évoque tantôt une danse, à la fois vive, souple et robuste (*Scherzo* proprement dit), tantôt quelque jeu spirituel et alerte (2^e *Trio*), tantôt un harmonieux aspect de paysage (1^{er} *Trio*) où l'on semble être porté par le balancement calme des grands pins odorants parfumant le vent qui les incline.

Le *Final* connaîtra aussi les mystérieux murmures de la campagne, parfois frais comme un rire (*Pont*), parfois caressants comme la brise (début du *Développement central* ainsi que du *Développement terminal*); mais d'une manière générale cette Sonate est moins paysagisque que la précédente.

En considérant la réalisation instrumentale on voit que, malgré le déploiement pianistique qu'elle nécessite, elle reste dans son vrai cadre par l'action *intérieure* qu'elle comporte avant tout. Elle garde donc le besoin d'intimité recueillie de la vraie musique de chambre.

L'écriture instrumentale y abonde en trouvailles ingénieuses qui font appel aux plus subtiles ressources de l'art du piano, mais qui sont toutes parfaitement réalisables. Le piano, ainsi traité, évoque le coloris orchestral ou plutôt, par l'exacte appropriation de l'écriture aux ressources de l'instrument, ne fait pas *désirer* l'orchestre et *satisfait*, ce qui est le propre de la beauté.

Il faut maintenant, malgré ce qui resterait à dire, quitter cette œuvre. Jetant un dernier regard sur ce Thème vivifiant, grandissant en son triple exposé, plein de puissance suave, lumineuse et paisible, dans une atmosphère de *bonté* régnant sur l'œuvre entière, invinciblement on se prend à dire : *Sursum corda !*

On va trouver en Albert Roussel un musicien intéressant et particulier, sorte « d'impressionniste-penseur » et que ce double caractère rattacherait en quelque manière à Schumann malgré bien des différences très importantes.

Il est bien entendu que, pour lui comme pour tous les contemporains, il est impossible de formuler un jugement tant soit peu définitif. Les contemporains n'ont pas achevé leur évolution qui ne sera terminée qu'avec leur vie. D'autre part, nous n'avons pas le recul suffisant pour apercevoir la place que l'art leur destine dans la chaîne qu'il déroule à travers les âges. Tout au plus, pour un artiste parvenu à sa complète maturité, comme d'Indy, peut-on, en soi-même, pressentir la place à laquelle la justice l'élèvera, mais ceci est absolument impossible pour de plus jeunes producteurs,

Ne craignons pas pourtant de nous étendre sur l'œuvre de Roussel. Ce livre n'est point un ouvrage de critique, mais d'enseignement, cherchant à aider auditeurs et interprètes dans la pénétration des caractères des auteurs en vue de la compréhension de leurs œuvres.

Ce n'est point parce que Roussel ne connaît pas encore la considération d'un « nom » que nous ne devons pas faire nos efforts pour découvrir sa pensée sous le vêtement dont il la revêt. Il suffit d'avoir senti en lui ce qui fait l'*artiste*, pour lui devoir attention et respect.

Albert ROUSSEL est né à Tourcoing (Nord), le 5 avril 1869.

L'atmosphère morne et sombre de son pays et ses enthousiasmes d'enfant pour les livres d'aventures et de voyages l'amènèrent à embrasser la carrière de la marine afin de s'en aller connaître ces pays de lumière où étaient si merveilleuses choses. Mais, après cinq années de navigation, la musique le retint en terre française ; il devint élève de Gigout et apprit la composition avec d'Indy.

De ses hantises d'enfant, du séjour sur le pont du navire balancé par les flots profonds de la haute mer, de ses visions troublantes des êtres et des pays lointains et lumineux sort en grande partie la musique de Roussel, inconsciemment souvent.

La *Sonate pour piano et violon en ré, op. 11* (1907-1908), l'établit catégoriquement.

Pour en venir au « style » spécial de Roussel, c'est-à-dire au caractère particulier de sa pensée, cette Sonate le montre nettement, du moins tel

qu'il est actuellement, dans cette première phase de production.

Nous l'avons défini un *impressionniste penseur*. En effet, il demande à la nature, à l'amour voluptueux, des impressions. Ces impressions deviennent ordonnées et fixées avec netteté, parce qu'il *sait s'exprimer* vraiment. En lui, pourtant, quelque chose demeure d'inassouvi, qui interroge les horizons et demande à la beauté humaine, naturelle ou artistique, de le remplir et de l'assurer. Il a soif de quelque chose de très grand, de très calme, de très profond, de sublime enfin qui ne se trouve pas dans l'étroitesse de la vie habituelle. Et c'est ce qui l'attire vers l'Océan immobile en sa monotone oscillation, calme ou furieuse, en ses soulèvements périodiques le laissant *revenir au même point*. C'est ce qui l'attire aussi vers cette Inde mystérieuse et immobile dont la nature gigantesque, mal domptée par l'homme, donne une grande impression de puissance.

Et nous voyons là la conception la plus directement opposée à l'impression paysagesque d'un d'Indy, par exemple : la nature amie parle à d'Indy de tendresse et de bonté ; elle lui dit, comme à Beethoven, l'ordre admirable de la création du Père tout bon et tout aimant. A Roussel elle apparaît farouche et implacable dans son immensité. Il la sent plus belle et plus noble que les petites entrevues autour de soi, dans le couloir quotidien, et c'est pour cela qu'invinciblement il revient à elle. Et il rêve incessamment de ces pays de lumière de là-bas, là-bas, bien loin, qui lui paraîtront étranges et neufs parce qu'il y

sera étranger. Mais, revenu, la nature énigmatique ne lui a pas révélé le Secret...; il est allé bien loin, bien loin... mais il se sent toujours rivé à cette terre et la compagne fidèle, l'inquiétude vague et sourde de l'âme moderne redit à son cœur les paroles d'impuissance et de doute qui accablent l'âme déçue.

Roussel vient d'achever une *Sonatine en si*, pour piano, d'une forme assez particulière.

Elle est en deux parties dont la première réunit l'*Allegro* et le *Scherzo*.

L'*Allegro*, de forme classique, à deux idées, ne contient pas de développement; dans la réexposition, la seconde idée, à peine revenue, change de rythme et devient *Scherzo*.

La seconde partie de la *Sonatine* débute par un *Adagio* à 5/8 servant pour ainsi dire d'introduction au *Rondeau* à trois refrains, également à 5/8.

Cette œuvrette offre le défaut habituel de son auteur : la dureté trop continuelle des agrégations harmoniques et leur peu de rapport avec le caractère mélodique du thème. La première idée du premier morceau est frappante à ce point de vue ; mélodie et rythme sont fort bien venus, mais la maladie actuelle de la *note à côté* fait des ravages dans l'harmonie. La beauté de l'ensemble, de ce fait, n'est plus guère perceptible.

On peut encore reprocher à cette *Sonatine* la *déperdition de substance* que subissent les idées au cours de l'œuvre. Comme les gens qui dissipent leurs forces en des besognes indignes d'eux, ou les prostituent à de continuels *amusements*, au lieu de s'accroître par l'effort bienfaisant

de l'action, elles s'atrophient et se désagrègent.

Malgré l'indiscutable talent avec lequel est écrite cette pièce, il serait fâcheux que Roussel ne sache pas s'affranchir de la mode, des fausses idées du jour et n'ait point l'énergie d'aller chercher plus haut sa raison d'être et son but.

Ce que deviendra par la suite Albert Roussel, nous ne savons. C'est, en tout cas, certes, un *bón musicien*, et, en plus, nous l'avons déjà dit, un *artiste*. L'avenir seul pourra connaître ce à quoi il aura fait servir ses dons et la place que lui assignera la justice de l'art.

Avec Albéric MAGNARD (1865) nous revoici en Ile-de-France.

Combien est intéressant le rapprochement de ces œuvres si opposées de caractère, écrites à peu près en même temps, dans une même forme, par des auteurs nourris d'une même tradition. Witkowski, Roussel, Magnard : trois petits-fils musicaux de César Franck, de par la filiation artistique opérée par V. d'Indy, leur maître à tous trois. Et voici trois tempéraments bien divers s'exprimant avec une liberté complète, n'ayant de commun que la seule conscience artistique, le seul et noble amour respectueux de leur art.

Pas de pensée ni de forme plus classique que celle de Magnard. Nous sommes ici en pleine synthèse : l'idée est belle de sa seule beauté substantielle, elle est dépouillée jusqu'à la nudité. Rien ne la voile, rien ne la déforme, rien ne la contraint. Elle apparaît avec une perfection de contour, de proportion, qui éveille le souvenir de l'art grec. Le rythme est mâle, sauvage parfois.

La mélodie, empreinte d'une grâce charmante et tendre, s'épanche en ondes pures dévoilant le respect autant que l'amour de la femme. Et le cadre où vivent ces êtres est riant et sain comme la campagne de l'Eden.

Si certains se disent rebutés par la complexité d'un Witkowski ou l'étrangeté exotique d'un Roussel, il semble que la simplicité d'un Magnard les doit satisfaire. Mais cette simplicité est de celles que ne perçoit pas le sensualisme ou l'ignorance de la foule. Elle est toute faite de grandeur, de noblesse et d'harmonie. Elle est la parure virginale et splendide de l'*ordre*. Magnifiquement sereine, elle est une calme étoile dont le scintillement resplendit dans le plus pur ciel de l'art contemporain.

Ayant dit notre admiration pour l'essence même de cette musique, nous nous permettrons de regretter que, souvent, la réalisation instrumentale n'en soit pas suffisante.

Pour rejeter le superflu, toujours nuisible, Magnard ne tient pas toujours assez compte du nécessaire, qui est ici le respect des ressources des instruments pour lesquels il écrit. Son écriture pianistique, en particulier, n'est point toujours suffisamment appropriée aux nécessités instrumentales. Il ne faut pas écrire du piano pour ses *effets*, c'est entendu et ce n'est certes point cela que nous regrettons. Il s'agit seulement de tenir compte des possibilités matérielles pour ne confier à un instrument que ce qu'il est apte à traduire. A demander par exemple, au piano, de maintenir de longues tenues à la façon de l'orgue ou des

instruments à archet, on perd une partie de l'expansion chaleureuse que réclame l'expression de la pensée. Et cette pensée est assez belle pour que son auteur lui doive de chercher pour elle sa plus complète réalisation.

Magnard a écrit deux belles *Sonates*, une *pour piano et violon*, et l'autre *pour piano et violoncelle*.

Il y aurait encore, dans la musique contemporaine, bien des *Sonates* offrant assez d'intérêt pour être signalées, mais il faut se borner pour ne point dépasser par trop les limites imposées à cette étude.

C'est donc une nomenclature de quelques œuvres que nous devons faire, et combien incomplète!

Il faut pourtant signaler encore une *Sonate* dont la valeur musicale doit appeler l'attention des musiciens sur son auteur encore peu connu : c'est celle que Maurice ALQUIER (1867) écrit *pour le piano* (1906 à 1909).

Très classique de forme, cette *Sonate* fait connaître un tempérament personnel puissant et noble. C'est expressif et mâle, parfois jusqu'à l'âpreté tragique. Rythme et mélodie sont fortement personnels; l'harmonie contient une surcharge et une continuelle dureté qui nuit à l'ensemble. On peut aussi reprocher à cette *Sonate* d'être trop dramatique, surtout le final. Mais c'est de la *musique*, et l'avenir épanouira sans doute ce talent qui promet. Les *hommes* sont rares à notre époque de rêve efféminé!

Signalons donc, par ordre alphabétique, les *Sonates pour piano et violon* de: Maurice ALQUIER,

René de CASTERA, Camille CHEVILLARD (il en a écrit aussi une pour *violoncelle*), Georges ENESCO, Albert GROZ (celle-ci écrite dans un essai de *modalités nouvelles*), Marcel LABEY (qui a aussi publié une *Sonate pour piano* et une *pour alto*), Gabriel PIERNÉ, Gustave SAMAZEUILH, Auguste SERIEYN, Victor VREULS, Paul de WAILLY, etc.

SIEFERT a écrit une *Sonate pour flûte et une pour piano*.

La Belgique fournit encore un appoint à la Sonate avec Joseph JONGEN.

La Sonate de piano est moins abondamment pourvue; on doit y relever une *Sonatine* (1905) très finement ciselée par Maurice RAVEL (1875).

Cette œuvre est classique de forme. Son titre de *Sonatine* n'implique pas qu'elle ne soit développée, mais indique qu'elle est construite sur des idées courtes et menues. L'écriture en est raffinée, bien adaptée aux ressources de l'instrument.

Cette *Sonatine* ne comporte pas de pièce lente; sa pièce centrale (peut-être la mieux venue des trois) est un *Menuet* en RÉ \flat , sans *trio*, avec coda.

Signalons dans le *Final*, en forme Sonate, l'emploi, comme *seconde idée*, d'une transformation cyclique de la *première idée* du morceau initial.

Il faut encore remarquer la *Réexposition* du *premier thème* du *Final* en FA \sharp continuant en quelque sorte le développement et ne donnant le caractère de réexposition qu'à la *seconde idée* (idée cyclique de l'œuvre).

Bien d'autres productions seraient à signaler

dans la forme de la Sonate, comme pouvant offrir un intérêt quelconque à l'amateur désireux de tout connaître, mais nous n'avons pas à dresser ici un catalogue de la Sonate contemporaine. Nous avons voulu montrer quelques types d'œuvres de tendances diverses; nous en signalons quelques autres dans lesquelles on trouvera mélangés promesses et défauts de jeunesse, et qui sont diversement orientées dans les multiples chemins de l'art.

A toutes les époques, après les œuvres géniales apparaissent dans leur sillage des productions obéissant à la convention du jour. Ainsi se passe-t-il encore de notre temps. C'est toujours avec les *moyens* des maîtres que se fabriquent les *procédés* à l'aide desquels s'échafaudent tant bien que mal des œuvres vides ou pires.

En ce moment, voici ce qu'on peut apercevoir de la convention du jour : on ne pense pas, on *rêve*; on n'agit pas, on *danse*; on ne parle pas, on *note* des frôlements « mystérieux et troublants ». En un mot, on demande à l'art la satisfaction sensuelle, qu'elle provienne de la danseuse languide ou sémillante, de la caresse de la brise ou du frisson de l'eau. On cherche ce qu'on a appelé la « musique amorphe ou sensorielle ».

La *couleur locale* tient une grande place. Le cadre joue toujours un rôle important, d'ailleurs, et la préparation de cet élément accessoire est faite avec un soin raffiné, les « atmosphères » sont évoquées avec de précieuses subtilités et les imitations des bruits divers perfectionnées à l'envi! Mais comment ne pas sentir à travers tout cela l'absence d'une âme forte s'exprimant pour communiquer

sa vie et chanter son amour de la vraie beauté?

Cependant, qu'aucun découragement ne vienne en faisant cette constatation. On voit l'extrême vitalité de la forme Sonate à l'heure actuelle; elle a, dans sa spirale déroulée, donné abri à bien des œuvres de génie. Il ne semble pas que l'ère de sa fécondité soit close. L'avenir sans doute apportera quelque renouvellement fertile à son organisme plus que séculaire mais toujours puissamment jeune.

L'histoire est là pour l'attester : lorsque le temps a fait son œuvre et séparé le bon grain d'avec l'ivraie, les chefs-d'œuvre seuls demeurent. Dans ceux-ci les plus parfaites expressions des sentiments les plus beaux resplendissent avec une magnificence que semblent accroître les années. Quels que soient les errements passagers, le beau seul rayonne, dans l'art, comme étant sa fin.

FIN

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MATIÈRES ET DES NOMS PROPRES

A

Agogique, 30.
Allegro, 12.
Allemande, 12.
Alquier, 217.

B

Bach (J.-S.), 22, 64.
Bach (Ch.-Ph.-E.), 16, 65.
Bach (J.-Chr.), 70.
Bassani, 59.
Becker (Dietrich), 62.
Beethoven, 82.
Benda, 70.
Brahms, 176.

C

Canzona, 10.
Castera (René de), 218.
Castillon (Alexis de), 191.
Chanson, 8.
Chevillard, 218.
Chopin, 164.
Clementi, 150.
Concerto, 10.
Courante, 17.
Corelli, 15, 60.
Cramer, 151.
Cyclique (Sonate), 182.

D

Dukas (Paul), 198.
Dusseck, 151.
Dynamique, 33.

E

Enesco, 218.
Expression, 28.

F

Fauré (Gabriel), 192.
Field, 151.
Franck (César), 184.

G

Gaillarde, 10.
Galuppi, 62.
Geminiani, 61.
Gigue, 22.
Graupner, 64.
Grieg, 178.
Grosz, 218.

H

Hændel, 64.
Hæssler, 71.
Harmonia, 45.
Haydn, 72.
Hummel, 151.

I

Indy (Vincent d'), 201.
Interprétation, 26.
Introduction, 24.

J

Jongen, 218.

K

Kalkbrenner, 151.
Kuhnau, 63.

L

Labey (Marcel), 218.
Legrenzi, 22, 59.
Léku, 194.
Lied, 19.
Liszt, 175.
Locatelli, 61.

N. B. — Les chiffres renvoient aux pages où le sujet est plus spécialement étudié.

M

Madrigal, 9.
Magnard, 215.
Mattheson, 63.
 Mélodie, 33.
Mendelssohn, 161.
 Menuet, 21.
 Modulation, 47.
Moschelès, 151.
 Motet, 8.
Mozart (Léopold), 70.
Mozart (Wolfgang), 74.

N

Nardini, 62.

P

Paradisi, 71.
 Pavane, 10.
Pesetti, 61.
Pierné (Gabriel), 218.
 Prélude, 23.
Pugnani, 62.

R

Raff, 175.
Ravel, 218.
Reger (Max), 178, 181.
Reinecke, 175.
Ries, 151.
 Rolle, 69.
 Rondeau, 9.
Ropartz (Guy), 199.
Roussel (Albert), 211, 212.

Rubinstein, 175.
Rust, 75.
 Rythme, 30.

S

Saint-Saëns, 190.
Samazeuilh, 218.
 Sarabande, 17.
Searlatti, 14.
 Scherzo, 103.
Schubert, 158.
Shumann, 167.
Serieyx, 218.
 Sicilienne, 17.
Siefert, 218.
Steibelt, 151.
Strauss (Richard), 179.
 Suite, 7.

T

Tartini, 61.
Telemann, 64.
Thuille, 181.
 Trait, 44.

V

Veracini, 61.
Vitali, 59.
Vreuls, 218.

W

Wailly (de), 218.
Weber, 152.
Witkowski, 200.
Wæßl, 151.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos v

CHAPITRE PREMIER

LA SONATE.

Définition. — Origines: *Chanson, Madrigal, Suite*. —
Aperçu rapide de la construction du *type Suite*.
— Transformation du *type Suite* en *type Sonate*
de chacun des quatre mouvements principaux,
ainsi que de la pièce préliminaire. — L'écriture
dans la *Suite* et la *Sonate* 7

CHAPITRE II

L'INTERPRÉTATION.

Définitions. — Moyens de l'interprétation. — Les
trois éléments de la musique et leurs facultés
expressives : I. Le *rythme* et l'*agogique*. — II. La
mélodie et la *dynamique* (les facultés de l'inter-
prète: *intelligence, amour* et *goût* ; leur rôle:
sentiment et *style*) ; notation des différences dy-
namiques; *nuances, accentuation, dessin mélo-*
dique. — III. L'*harmonie* et la *modulation*. —
Construction générale d'une œuvre envisagée
au point de vue expressif. — La mission de
l'interprète 26

CHAPITRE III

LA SONATE PRÉ-BEETHOVÉNIENNE.

- La Sonate italienne. — La Sonate allemande primitive. — La Sonate dithématique. — *Ph.-Em. Bach* et ses contemporains. — Les prédécesseurs de Beethoven (*Haydn, Mozart* et *Rust*)..... 59

CHAPITRE IV

LA SONATE DE BEETHOVEN.

- I. LES MATÉRIAUX. — Les *idées*; le *développement*. — La construction : le *mouvement initial*; la *pièce lente*; le *mouvement modéré* (*Menuet, Scherzo, Marche*); la *pièce finale*. — Remarques générales..... 82
- II. SONATES DE BEETHOVEN. — Première période : *imitation*. — Seconde période : *transition*. — Troisième période : *réflexion* 109

CHAPITRE V

LA SONATE APRÈS BEETHOVEN.

- Les deux courants; étude du premier courant; stagnation ou désagrégation de la forme Sonate. — Les contemporains de Beethoven (*Clementi, Dussek, Steibelt, Cramer, Wœlfl, Hummel, Field, Ries, Kalkbrenner, Moschelès*). — Les romantiques (*Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann*)..... 149

CHAPITRE VI

LA SONATE MODERNE.

- I. Continuation de la stagnation et désagrégation de la forme Sonate. — Les Allemands

modernes (*Raff, Reinecke, Rubinstein, Brahms, Grieg, Thuille, R. Strauss, Reger*)..... 174

II. Étude du second courant de la Sonate post-beethovénienne. — Concentration de la forme vers l'unité. — La Sonate française moderne précédée d'un aperçu technique sur la forme cyclique (*César Franck, Saint-Saëns, Castillon, Fauré, V. d'Indy, Dukas, Ropartz, A. Magnard, Lekeu, Vitkowski, A. Roussel*). — Vitalité actuelle de la forme Sonate..... 181

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS PROPRES ET DES MATIÈRES 221

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

PAR

Paul LANDORMY

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE,
AGRÉGÉ DE PHILOSOPHIE,
PROFESSEUR DE L'UNIVERSITÉ.

1 volume in-16 (4^e édition, revue et corrigée) [18 cm. × 12 cm.],
accompagné d'indications de *lectures recommandées* et de *textes
musicaux à consulter*, relié toile, titres dorés..... 4 »

LA DICTION FRANÇAISE PAR LES TEXTES

PAR

Georges LE ROY

DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE,
PROFESSEUR LIBRE DE DICTION DANS PLUSIEURS LYCÉES ET COLLÈGES
DE PARIS.

1 vol. in-16 (2^e édit.) [18 cm. × 12 cm.], relié toile, titres dorés. 3 »

GRAMMAIRE DE LA DICTION FRANÇAISE

PAR

Georges LE ROY

DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE,
PROFESSEUR LIBRE DE DICTION DANS PLUSIEURS LYCÉES ET COLLÈGES
DE PARIS.

1 volume in-16 [18 cm. × 12 cm.], relié toile, titres dorés... 2 »

